Pierre Bourdieu

economia bunurilor simbolice



Editura Meridiane

Economia bunurilor simbolice

Biblioteca de artă
Biografii. Memorii. Eseuri

Pierre Bourdieu

economia bunurilor simbolice

Traducere și prefață de
MIHAI DINU GHEORGHIU

EDITURA MERIDIANE
BUCUREȘTI, 1986

Pe copertă
KANDINSKY — Peisaj I (fragment)
Essen, Folkwang Museum

PREFAȚA

Orice discurs sociologic presupune, într-o manieră mai mult sau mai puțin explicită, obiectivarea raportului dintre autor și cititor, deoarece în majoritatea cazurilor un asemenea discurs este efectuat „la comandă", pentru un beneficiar dinainte cunoscut care finanțează direct cercetările. În schimb, discursul artistic, în multiplele sale ipostaze, deși este departe de a ignora „comanda socială" (în sens larg), se închide de cele mai multe ori în iluzia autodeterminării absolute, considerîndu-se a fi expresia libertății mediului său de producere (în sens restrîns). Un discurs sociologic asupra acestui *mediu* (concept abandonat de știința socială din pricina conotațiilor sale organiciste), ca și asupra discursului artistic, presupune cel puțin două categorii de cititori, provenind din cele două *cîmpuri* distincte (artistic și științific), deci cel puțin două moduri de lectură: lectura specializată, determinată de interesul profesional al unui public prin forța lucrurilor restrîns, și lectura „majorității", de exemplu a cititorilor colecției Editurii Meridiane în care apare această carte, obișnuiți cu celălalt tip de discurs, ce formează obiectul cărții și prin analiza căruia sînt ei înșiși obiectivați. Cititorii unei colecții sînt cel mai adesea colecționari ai cărților apărute sub însemnele ei, colecțio-

nari „colecționați" la rîndul lor de editor pentru desfacerea unei anumite categorii de produse ce trebuie să le satisfacă așteptarea, adică, în cazul de față, să conțină lucrări de istoria, teoria, critica artei, genuri ale discursului („ideologiei") artistic. Discursul sociologic riscă să apară în asemenea condiții ca fiind unul exterior, menit să-i tulbure habitudinile celui ce se simte „prins", dar într-un mod cu totul diferit de felul cum îl „prindea" (în sensul că i se potrivea și totodată îl „fura") discursul artistic. Prins de ceva declarat de la bun început „străin", la care nu vede cum să participe decît supunîndu-se necondiționat, devenind un pur obiect, mut, al cunoașterii celuilalt, al cărui discurs nu îl înțelege decît cel mult prin unele conotații dezagreabile. Bruscat astfel, cititorul se va simți îndreptățit să refuze de la bun început tratamentul umilitor din partea a ceva ce îi apare ca fiind un obiectivism cinic (și mă grăbesc să precizez că nu e cazul sociologiei lui Pierre Bourdieu), ce reduce întregul univers artistic în care se simte inclus la niște raporturi de schimb economic și de dominație, refuzînd în consecință să intre în raportul de schimb și de dominație presupus de orice lectură.

În realitate, problema nu se pune în termeni atît de exclusivi, iar încrederea și bunăvoința culturală înving de obicei reaua-credință. Opoziția categorică dintre sociologism și estetism ce-și denunță reciproc reducționismul (cel dintîi ca „totalitarism obiectivist", cel de-al doilea ca „subiectivism anarhic", arbitrar) se arată a fi în practică mult mai puțin ireductibilă. Însăși posibilitatea unei sociologii a culturii, deși cotată ca o disciplină marginală atît în raport cu economismul rigid dominant în știința socială, cît și cu eseismul dezinvolt ce dă tonul în universul artistic, dovedește existența și utilitatea (în sensul interesului reciproc) schimbului dintre partenerii aceleiași culturi.

Nu este aici locul unei analize a statutului și ponderii studiilor de sociologia culturii în ansamblul practicilor, deopotrivă științifice și artistice, care definesc cultura românească actuală. Mă voi mulțumi să afirm că ele sînt însemnate și că interesul pentru ele este în constant progres. Pentru a face însă să se înțeleagă mai bine o mutație fundamentală în statutul epistemic și în pragmatica sociologiei culturii de genul celei reprezentate de lucrările lui Pierre Bourdieu, îndepărtînd procedurile de lectură uzuale ce periclitează o receptare adecvată, m-am gîndit să introduc în scenariu un asemenea cititor ireductibil, recalcitrant, puțin dispus la comunicare, hotărît să saboteze toate încercările de a-i capta bunăvoința, imaginîndu-mi posibilitățile de răspuns la întrebarea lui limită: *de fapt, cine mai este și acest Pierre Bourdieu?* Răspunsuri ce înseamnă tot atîtea posibilități de existență a sociologiei acestui autor ca element de referință în interiorul sociologiei românești. Invocarea cititorului nu este doar o străveche strategie retorică, ci și, trebuie amintit, un procedeu abil de influențare a cititorului real acest „cititor" convențional, abstract-generic și „intern", după cum l-a calificat semiotica, inexistent în afara textului, se substituie grupului nedefinit al cititorilor reali, dînd iluzia confundării sale cu cititorul strict subiectiv și îndemnîndu-l pe acesta să i se identifice. Pe el se întemeiază opoziția constitutivă „creației" dintre autor și cititor și „uitarea" interesată a relațiilor complexe în care sînt prinși deopotrivă editorul, autorul, traducătorul, ca și cititorul. În ce-l privește pe traducător, prins la mijloc și datorită actului adițional al prezentării, el este direct interesat în colaborarea tuturor părților, în a-i cîștiga pe unii fără a-i pierde (prin cunoscuta „trădare" a traducerii) pe ceilalți.

Un prim gen de răspuns posibil la întrebarea de mai sus constă în invocarea *faptului instituțional:* de fapt, Pierre Bourdieu este un

mare sociolog francez contemporan, o autoritate internațional recunoscută a sociologiei. Perfect adevărată, o asemenea afirmație, sprijinită de incontestabilele fapte [1], echivalează cu o invitație adresată cititorului de a da un credit nelimitat autorităților savante, transformînd discursul științific într-o știință instituțională, ceea ce autorul a refuzat în mod constant să accepte. Dacă e pe deplin adevărat că studiile lui Pierre Bourdieu de etnologie, sociologia educației, a cunoașterii, culturii, intelectualității reprezintă lucrări de referință în universul științei sociale, dacă toate acestea nu pot fi privite în absența legăturilor sociologului cu aparatul instituțional din învățămînt, cercetare, precum și cu mijloacele de comunicare, adică, în limbajul autorului, cu ansamblul cîmpului intelectual și cu mijloacele sale de producere,

---

[1] Cele mai cunoscute lucrări ale sociologului francez sînt : *Sociologie de l'Algérie* (1958, 1961 ; trad. engleză, 1962) ; *Les héritiers, les étudiants et la culture — cu* J. C. Passeron 1964,1966 ; trad. spaniolă, 1967 ; italiană, 1971 ; germană, 1971 ; engleză, 1979) ; *Un art moyen, essai sur les usages sociaux de la photographie* — cu L. Boltanski, R. Castel, J. C. Chamboredon (1965, 1970 ; trad. italiană, 1972 ; maghiară, 1978 ; spaniolă, 1979) ; *L'amour de l'art, les musées d'art européens et leur public* — cu A. Darbel, D. Schnapper (1966, 1969 ; trad. italiană, 1972) ; *Le métier de sociologue* — cu J. C. Chamboredon, J. C. Passeron (1968 ; 1980 ; trad. italiană, 1976) ; *La reproduction. Eléments pour une théorie du système d'enseignement* — cu J. C. Passeron (1970) ; traduceri în germană, italiană, portugheză, spaniolă, engleză, suedeză, maghiară, română) ; *Esquisse d'une théorie de la pratique, précédée de trois études d'ethnologie kabyle* (1972 ; trad. germană, engleză, maghiară) ; *Algérie 60* (1977 ; trad. maghiară, engleză, portugheză) ; *La distinction* (1979) ; *Le sens pratique* (1980) ; *Questions de sociologie* (1980) ; *Ce que parler veut dire — l'économie des échanges linguistiques* (1982) ; *Homo academicus* (1984). Cea mai mare parte a informațiilor a fost preluată după Pierre Bourdieu, *Travaux et projets,* 1980. O prezentare a acestor lucrări în M. D. Gheorghiu, „Sociologia lui Pierre Bourdieu", în *Analele științifice ale Universității „Al. I. Cuza" din Iași,* secțiunea III b. Filosofie, tomurile XXXI și XXXII, anii 1985 și 1986.

reproducere și difuzare a bunurilor simbolice (Pierre Bourdieu este în momentul de față profesor la Collège de France, director la Centrul de sociologie europeană, director al publicației *Actes de la recherche en sciences sociales* și al colecției „Le sens commun“ de la Éditions de Minuit), dacă toate acestea reprezintă date în chip obligatoriu necesare unei prezentări cît de sumare destinate unui public eterogen (lor putîndu-li-se adăuga multe altele), nu înseamnă însă că *adevărul* acestei opere se află în faptul social instituit, că ea poate fi redusă la o listă de titluri și de funcții bine definite (clasate) în spațiul în care au fost produse. Orice reducere la această listă, fie și numai cu scopul aparent benign de a seduce un cititor cu aerul de a-l informa numai, înseamnă, *de fapt*, a trăda semnificația operei, îndepărtînd-o de cel căruia îi este destinată, „tranchilizat“ printr-o asemenea suită de garanții intermediare. Ispita de a ceda farmecului etern al culturii franceze mai poate fi (și este de obicei) susținută prin strîngerea de asigurări competente, de aprecieri făcute de către egali (inducîndu-i-se cititorului o reacție de genul „vor fi știind cei ce-l apreciază de ce-o fac!“), preîntîmpinîndu-se în același timp un eventual dezacord prin invocarea pluralismului intelectual ori a interdisciplinarității științifice. *De fapt*, raportul dintre cele două tipuri de *etnocentrisme*, sociologic și artistic, nu poate fi decît în aparență neutralizat după principiul audierii și celeilalte părți, părțile (științifică și artistică) nefiind substituibile. Sociologia nu poate deveni „mai artistică“ decît prin pierderea logicii sociale (socio-logicii) specifice istoriei sale particulare. Iar sociologia culturii nu devine, prin urmare, posibilă după o eventuală neutralizare a opoziției dintre știința socială și ideologia artistică (sub diferitele denumiri cu care a fost înregistrată — culturalism, estetism, intelectualism), ci, dimpotrivă, prin obiectivarea raporturilor sociale, istorice, epistemice

dintre cele două tipuri de discursuri. Sociologia culturii este, cum vom vedea, în același timp o „sociologie a artei" și o „sociologie a sociologiei".

Am abordat astfel o a doua categorie de obiecții posibile, venind din partea celor care văd în orice nou produs cultural adus din exterior pericolul unei mode, (după febra Barthes, epidemia Bourdieu), opunîndu-i o indiferență protecționistă. Într-adevăr, un al doilea mijloc de seducere a cititorului constă în re-traducerea, în rezumat și într-un limbaj „universal accesibil", a ceea ce jurnalismul eseistic nu contenește să denunțe ca „jargon științific". Dacă traducerea reprezintă din punct de vedere economic un caz de *reproducere simplă*, însoțirea ei de un comentariu inadecvat, vulgarizînd în loc să expliciteze, are semnificația unei deturnări a fondului introdus în noul circuit sub un nou titlu de proprietate, cel al traducătorului-prezentator, a cărui „personalitate" ar urma să fie astfel scoasă în evidență. El însuși actor în mediul supus analizei, încearcă să se detașeze — cel puțin în măsura în care îl consideră și pe autor detașat — de realitatea obiectivată prin analiză, plasîndu-se pe sine (datorită faptului că este presupus a reprezenta ambele cîmpuri culturale aflate în raporturi de schimb) undeva „deasupra" sau „în afara" procesului respectiv. Luîndu-l de la egal pe cel pe care îl prezintă și reprezintă, sancționîndu-l din loc în loc, aplaudîndu-l în mai multe rînduri, el sugerează insistent faptul de a fi întreprins o lectură privilegiată, privilegiul constînd în a fi primul cititor al lucrării traduse și totodată autorul ei „secund" în noua variantă. Alcătuind treptat o adevărată reprezentanță a autorului la instituționalizarea operei căruia a contribuit pe noua „piață de desfacere", el îi apără interesele ca pe propriile lui interese, uitînd să mai amintească de diferențele de preț și de calitate a produselor,

și căutînd să se transforme cu timpul, o dată răscumpărată licența (în dublu sens), în producător autonom. *De fapt,* pericolul unei „mode Bourdieu“ este cvasiinexistent, pe de o parte pentru că sociologul francez este, după cum au afirmat-o mulți și o recunoaște el însuși, profund legat de specificul istoric al culturii franceze, iar pe de alta pentru că nu cedează ispitei acelor formalizări golite de conținut prin care se intră cu prea multă ușurință în circuitele internaționale de comunicare. Ceea ce nu înseamnă, se înțelege, că această operă este lipsită de un mare potențial de universalitate și că este ireproductibilă între alte coordonate istorice.

Pe lîngă cititorul generic de pînă acum, ale cărui înclinații spre narcisism, întemeiate pe *faptele* instituționale sau intelectuale, am încercat să le descurajăm, mai trebuie avută în vedere și o categorie aparte, avînd deja cîteva repere fixate în domeniu și care îi solicită prezentatorului efectuarea unei operații de clasare precise, prin care autorul să fie plasat într-una din clasele preconstruite, scutindu-și cititorul de a mai opera singur operațiile logice necesare unei înțelegeri adecvate. În loc să se invoce titlurile, să se reproducă sau să se emită „originale“ judecăți de valoare, se încearcă introducerea autorului într-o clasă presupusă a-i fi (lui și, de fapt, prezentatorului) cît mai favorabilă. Fiind vorba de sociologie, deci de o disciplină aflată în raporturi directe și explicite cu ideologiile politice, această clasă sau acest curent n-ar putea fi decît marxismul. Este Pierre Bourdieu marxist ? Oricum, răspunsuri afirmative au fost date la această întrebare, după cum alții au susținut că ar fi mai degrabă weberian ori durkheimian... Cert este că toți acești mari clasici ai sociologiei se regăsesc în opera lui în luările de poziție fundamentale, iar a încerca să stabilești proporția ce-i revine fiecăruia ar fi o pedanterie gratuită. Cît privește

eticheta ideologică opusă, aceea de „sociolog burghez“, inaderența ei la o atitudine marcat critică este vădită și nici nu merită a fi luată în discuție, după cum nici o denumire vagă în genul celei de „critică de pe poziții de stînga“, deși în linii mari îndreptățită, nu precizează prea mult lucrurile. Situația prezentatorului ca etichetator este, cum se vede, deosebit de ingrată. Dacă renunță însă la o asemenea tactică facilă și falacioasă, va putea să producă o prezentare sobră și adecvată, inclusiv în legătură cu semnificația ideologică a poziției sociologiei profesionale și a sociologiei lui Pierre Bourdieu în ansamblul luărilor de poziție politică din societatea franceză contemporană.

Înregistrînd toate aceste posibile conduite deviante ale prezentatorului, determinate de dorința de a-l impresiona și totodată de a-l liniști pe cititor, trebuie spus că există șansa de a le evita, convingere fără de care nu aș fi irosit un spațiu atît de prețios cu denunțarea lor. Dacă lectura artistică presupune în mod obișnuit identificarea sau distanțarea, lectura științifică a lecturii artistice este obligată să înceapă prin obiectivarea tehnicilor iluzioniste și evazioniste proprii celei din urmă. În cazul de față, nimeni nu se poate „da“ și nici „lua“ drept P.B., diferitele specii de impostori (vulgarizator, pastișor, plagiator, tipuri omologate de *allodoxia)* dovedindu-se imediat ca agenți ai unei reproduceri culturale imperfecte, degradate. O reproducere superioară, dincolo de cea „simplă“, prin traducere și prezentare, se poate realiza numai după examinarea comparativă a celor două cîmpuri culturale (român și francez) și a șanselor teoretice și practice de perfecționare a sociologiei culturii românești. Ceea ce depășește oricum cadrul unei prefețe, rămînînd însă deschisă invitația la auto-sociologie.

În absența unei investigații la fața locului ori a unei cunoașteri din interior a cîmpului sociologiei franceze contemporane [2], a trebuit să apelăm pentru cîteva date preliminare la un ghid actual (asemuit de autorul însuși cu *Guide Michelin)*, elaborat pentru orientarea în teren a sociologilor americani: *French Sociology. Rupture and Renewal since 1968*, o antologie alcătuită și comentată de Charles C. Lemert (New York, 1981). Opțiunea cronologică a antologatorului este motivată de mutațiile majore din sociologia franceză intervenite după mai 1968 disciplina aceasta nu mai are acum nici caracterul predominant teoretic și umanistic ce-l avea în timpul generației formate în perioada interbelică, reprezentate în special prin Raymond Aron și Georges Gurvitch, nici cel predominant empirist, de inspirație americană (marcantă a rămas îndeosebi influența lui Lazarsfeld), pe care îl căpătase în anii '50, ci, întorcîndu-se spre propriile resurse teoretice și spre propria sa istorie, a reușit să-și impună un profil specific. Specificul sociologiei franceze contemporane este pus de sociologul american în legătură directă cu fenomenul parizian luat ca întreg, ca un cîmp (*champ*, cu un înțeles aparte, neacoperit în întregime de echivalentul englezesc, *field)*, un loc public deschis, unde fiecare privește (citește) ce face celălalt (de unde și absența de multe ori a referințelor explicite, în note, la confrați), unde cafeneaua a înlocuit salonul pentru a fi la rîndul ei înlocuită (fără ca structura relațiilor publice să se schimbe

---

[2] Cititorul român poate folosi (îndeosebi în scopuri didactice) o foarte bună antologie întocmită de Ion Aluaș și Ion Drăgan, *Sociologia franceză contemporană* (teorie — metodologie — tehnici — ramuri), București, Editura politică, 1971, unde Pierre Bourdieu și colaboratorii săi sînt prezenți cu două texte (traduse din *Le métier de sociologue* și din *La reproduction)*. Deși există numeroase studii asupra istoriei sociologiei franceze, perioada contemporană nu a făcut obiectul unor cercetări sistematice.

în mod esențial) de mijloacele moderne de mass-media[3]. Acest *„tout Paris“*, caracterizat între altele de dominația culturii clasice, literare, de prezența unor instituții de învățămînt copleșitoare prin prestigiu (*Ecole Normale Supérieure),* s-ar afla, empiric, la baza importantei categorii sociologice a *cîmpului*, ale cărui resurse epistemice au fost identificate, pe de altă parte, în fizica teoretică. Avînd semnificația unui cîmp de forțe și de luptă (cîmp de bătaie !), el poate fi descris empiric și prin opozițiile manifeste cultural, funcționînd ca adevărate cupluri epistemice, dintre Paris și provincie și dintre sociologia franceză („europeană“) și cea americană (denumită și „anglo-saxonă“ și considerată ca dominînd piața internațională). Maniera pronunțat *etnocentrică* de a defini un cîmp cultural și (sub) cîmpurile componente, precum și reacția secundară legată de grija de a evita degradarea etnocentrismului (inevitabil) în provincialism, se transformă în obligația referirii la cîmpul intelectual în ansamblul său *(read from field to text*, cum spune Lemert) pentru a putea descifra semnificațiile oricărui text și a-i putea stabili locul în universul producției intelectuale. În ce privește poziția sociologiei propriu-zise, ea poate fi recunoscută ca autonomă, chiar dacă nu a mai atins cotele de interes din „epoca de aur“ (anii 1958—1968). Bucurîndu-se de o anumită permanență instituțională ca urmare a modificărilor favorabile ce au intervenit în sistemul de învățămînt și de cercetare, ca și prin menținerea unui număr important de valoroase publicații de specialitate, sociologia franceză a reușit totodată să depășească vechea fază a organizării „patronale“. Tot pe seama puternicei concentrări intelectuale este de pus și „generalismul“ so-

---

[3] Pentru o descriere mai adecvată a evoluției cîmpului intelectual francez, vezi Régis Debray, *Le pouvoir intellectuel en France*, Paris, 1979.

ciologiei franceze, spre deosebire de specializarea cu mult mai strictă din sociologia americană. Ceea ce nu înseamnă că unele domenii, cum ar fi sociologia educației și a muncii, la care ar trebui adăugată sociologia culturii, nu au fost strălucit reprezentate în ultimele decenii de cercetările franceze. În plan teoretic, vechea opoziție dintre obiectivism (pozitivism) și subiectivism (existențialism, fenomenologie) a tins să fie depășită, substituindu-i-se cea dintre acțiunea istorică (lupta de clasă, organizare, instituționalizare) și criză (disfuncționalitatea organizațională, blocaj birocratic, dominație), ori cea dintre ordine (represiune, legalism, reproducere) și schimbare (dezvoltare, adaptare, modernizare). În același timp, dezgroparea rădăcinilor obiectivismului și raționalismului structuralist din operele lui Marx și Durkheim[4], precum și critica făcută structuralismului și funcționalismului complementar (critică în care s-au ilustrat îndeosebi Althusser și elevii săi, denunțînd mai ales formalismul și pledînd pentru o practică teoretică) au condus la actuala tendință generală către eliminarea reducționismelor de tot felul (în special a celor pozitiviste și subiectiviste), favorabilă consolidării conceptelor centrale, nevoluntariste, ale *acțiunii* și *practicii*. În acest sens, Lemert înregistrează cîțiva termeni specifici lexiconului sociologic francez — *habitus* (Bourdieu), *efecte perverse* (Boudon), *istoricitate* (Touraine) —, fiecare din ele exprimînd în mod diferit caracterul relativ autonom al acțiunii istorice.

Nu aș vrea să închei această sumară prezentare a cîmpului sociologiei franceze cu ajutorul unui observator intermediar fără a atrage atenția asupra unuia din procedeele sale, anume suprareprezentarea cîtorva *personaje* ale

[4] Vezi Pierre Bourdieu și Jean-Claude Passeron, „Sociology and Philosophy in France since 1945: Death and Resurrection of a Philosophy without Subject", în *Social Research*, vol. 34, nr. 1, Spring, 1967.

„instituţiei" sociologice, în ale căror studii se regăseşte, superior tratată, întreaga problematică a cîmpului. În ordinea întrebuinţată de Lemert, apar Raymond Boudon, fost colaborator al lui Lazarsfeld, orientat către formalizarea și matematizarea discursului sociologic, ale cărui principale contribuții constau într-o serie de analize secundare ; Alain Touraine, autor și el, ca și Boudon, dar de pe alte poziții, al unei „sociologii a acţiunii" și critic, tot ca și Boudon, al instituţiei sociologiei franceze ; Pierre Bourdieu, considerat ca fiind cel mai „neamerican" dintre toți (deşi supranumit de unul din colegi „un Goffman francez"[5]), al cărui stil puternic individualizat și al cărui interes special pentru istoria socială l-ar face cu greu „exportabil", în ciuda calității excepționale a travaliului său, de o remarcabilă inventivitate tehnică ; Michel Crozier, cel mai „american" dintre sociologii francezi și totodată cel mai apropiat de polul puterii politice, cunoscut prin importantele sale cercetări asupra fenomenului birocratic ; în sfîrșit, Nicos Poulantzas, continuator în spațiul sociologiei al lui Althusser, prezență mai degrabă marginală în ierarhia cîmpului[6], reținut mai mult pentru a marca influența criticii de inspirație marxistă asupra gîndirii teoretice din sociologia franceză. Chiar și dintr-o atît de transparentă trecere în revistă a „personajelor principale", se poate vedea cum gradul cel mai redus de *vizibilitate* (în sensul atribuit unei culturi dominate de legile mondenității și politicului) îi revine lui Pierre Bourdieu, ceea ce este

---

[5] Erving Goffman este unul dintre cei mai importanţi etnosociologi americani, cunoscut pentru analizele sale de roluri. Multe din lucrările sale au apărut în Franța în colecția condusă de Pierre Bourdieu la Éditions de Minuit (studii asupra condiției sociale a bolnavilor mintali, asupra „înscenării vieții cotidiene", „relațiilor în public", funcțiilor sociale ale handicapurilor, riturilor de interacțiune etc.).

[6] Observaţia a fost făcută de Hans Leo Kramer în recenzia consacrată cărții lui Lemert în *Revue Française de Sociologie*, 4 (XXIII), octombrie-decembrie 1982, p. 709—710.

adesea asociat cu „dificultatea“ şi cu „particularismul“ lucrărilor sale, de un ezoterism manifest, în vreme ce confraţii intraţi pe circuite mai largi de difuzare (Boudon și Crozier ca „americani“, mai accesibili și mai acceptaţi de sociologia „internaţională“, totodată mai apropiaţi de sferele puterii, exemplari pentru „dreapta“ cîmpului ştiinţei sociale; la „stînga“, Touraine, mai apropiat de cadrele culturii mondene — fenomenul *tout Paris* —, și marxistul Poulantzas, integrat in circuitul mai larg, dar şi mai riguros al unei discipline filosofice înalt canonizate). Desigur, un asemenea ghid practic, folosind în orientare mai mult criteriile politicului decît pe cele strict științifice, are exact avantajele dezavantajelor sale, ale simplificărilor și schematizărilor, și, o dată realizată recunoaşterea și orientarea personală, devine inutil și poate fi abandonat, rolul său încheindu-se.

În ce ne privește, pentru a putea introduce într-un asemenea spațiu limitat cît mai multe repere, vom părăsi calea bibliografică uzuală ce prezintă printre altele și dezavantajul insinuării unei evoluții individuale exclusiv livrești în absența unei documentații socio-istorice adecvate, preferînd reconstituirea unui proces de producţie teoretică pe baza unei serii de interviuri inedite [7], reprezentînd pînă la un punct şi unul din mijloacele de autoanaliză ale sociologului. Format inițial ca filosof, într-o perioadă cînd (anii '50) universul filosofiei franceze era dominat de existenţialismul fenomenologic şi marxismul dogmatic, ambele puțin

---

[7] Îi datorez lui Pierre Bourdieu, pe lîngă faptul de a-mi fi pus la dispoziţie majoritatea textelor ce au făcut posibilă realizarea acestei antologii, și unele documente de lucru (datate: 23 aprilie 1985; aprilie 1985; decembrie 1984, Strasbourg), pe care mi-am permis să le reproduc concentrîndu-le în rîndurile care urmează. Profund îndatorat autorului pentru deosebita sa solicitudine, ţin să-mi exprim şi pe această cale recunoştinţa.

favorabile pe atunci autonomiei științelor sociale, nefiind atras nici de umanismul flasc, complezența față de „trăit“ și moralismul politic ce caracterizau existențialismul, nici de efectele de modă provocate de structuralismul pe cale a se naște, preferînd să-și concentreze atenția asupra cîtorva dintre reprezentanții filosofiei universitare (Georges Canguilhem, Gaston Bachelard), a căror activitate impunea prin seriozitate, dar detestînd de pe atunci abuzurile puterii academice, Pierre Bourdieu s-a orientat spre sociologie și etnologie ca spre niște mijloace autentic intelectuale, nedegradate, de obiectivare a statutului filosofiei și al filosofului. Această cale, proiectată la început ca o „critică socială a culturii“, se opunea în principal multiplelor tentative mondene de a amesteca profiturile scientificității cu cele ale filosofiei tradiționale în construirea de discipline filosofico-științifice (ceea ce autorul numește *efectul logic* semiologie, gramatologie...), urmărind totodată dezgroparea rădăcinilor epistemologice ale structuralismului îndeosebi prin analiza comparată a lui Durkheim și Saussure și a limitelor de producere a „teoriilor pure, direcție în care va pune bazele unei noi sociologii a științei. Două lucruri trebuie îndeosebi reținute din perioada de formare a sociologului refuzul înregimentării în curentele teoretice totalitare concomitent cu obstinația respectării regulilor fundamentale de conduită științifică; prin investirea seriozității, cum spune el însuși, în cele mai aprinse și mai „personale“ probleme politice, fie că este vorba de raporturile de dominație existente în lumea universitară, fie că, așa cum s-a întîmplat în anii imediat următori terminării studiilor, în perioada efectuării serviciului militar în Algeria, se pune o problemă gravă de conștiință intelectuală.

Primele sale cercetări sistematice sînt de etnologie (asupra rudeniei, ritualului, economiei precapitaliste), fiind combinate în mod original cu anchete statistice de inspirație sociologică. Una din intențiile cercetătorului era de a stabili în universul social algerian „frontierele dintre sub-proletariat și proletariat", analizînd condițiile economice și sociale ale apariției calculului economic — în materie de economie propriu-zisă la fel de bine ca și în materie de fecunditate, în funcție de posibilitatea conduitelor de a prevedea rațional viitorul, înregistrîndu-se aici deosebirea dintre milenarismul magic și intenția revoluționară, ultima caracterizînd păturile privilegiate, cu un minim de stabilitate socio-economică, mai „realiste", singurele apte să producă o reprezentare organizată a viitorului [8]. Aceste cercetări de început au avut din mai multe puncte de vedere o însemnătate deosebită. Mai întîi, ca urmare a introducerii în cercetarea etnologică a elementelor de anchetă socio-statistică, au fost repuse în discuție noțiunile centrale ale antropologiei lévi-straussiene (rudenia, regula, regulile de rudenie), descoperindu-se caracterul cu totul particular, nereprezentativ al datelor pe care se întemeiaseră. Totodată, cercetarea etnologică a fost introdusă pe terenul tradițional al sociologiei, aplicîndu-se la societatea proprie (regiunea Béarn, de unde este originar Pierre Bourdieu, precum și la cîmpul intelectual) analizele făcute de Durkheim asupra societății primitive. Astfel, au fost dezvăluite în mod sistematic presupozițiile obiectiviste înscrise în demersul structuralist și în primul rînd privilegiul observatorului în raport cu cel observat, cu indigenul destinat în mod obișnuit inconștientului, considerat incapabil să se obiectiveze singur. Sociologul nu proce-

---

[8] Vezi mai ales volumul retrospectiv *Algérie 60* (1977).

dează la o simplă înlocuire de vocabular, propunînd *strategii matrimoniale* sau functiile *(usages)* sociale ale rudeniei în locul „regulilor de rudenie", ci schimbă perspectiva, evitînd în acest fel să dea drept principiu al practicilor agenților teoria pe care el trebuie să o construiască pentru a le explica. În vreme ce „regula" trimite în mod spontan sau conștient la un formalism de tip juridic sau matematic (ambiguitatea termenului făcînd să se confunde în mod constant lucrurile logicii cu logica lucrurilor, eroare care, după Pierre Bourdieu, bîntuie toată istoria lingvisticii, de la Saussure la Chomsky, unde se tinde să se confunde schemele generatoare, funcționînd în stare practică și gramatica, modelul explicit, construit pentru a explica enunțurile), „regula jocului", în sensul de model ce nu este urmat în mod identic de jucător, ale cărui strategii, bazate pe simțul practic (în sensul apropiat celui folosit de sportivi cînd vorbesc de „simțul jocului"), pe stăpînirea practică a logicii sau a necesității imanente a jocului, funcționează sub nivelul conștiinței și al discursului, adică la nivelul tehnicilor corporale. Refuzul obiectivismului structuralist nu atrage adoptarea unei poziții teoretice subiectiviste sau spontaneiste (Pierre Bourdieu nerecunoscîndu-se în critica făcută în acest sens de Lévi-Strauss). Aparatul conceptual pus la punct pentru a preveni o asemenea, nedorită, alunecare se sprijină în principal pe noțiunile de *habitus* și *strategie*. Habitus-ul reprezintă posibilitatea de a reintroduce în discursul sociologic agenții sociali, colectivi sau individuali, înzestrați cu un sistem de dispoziții dobîndite prin experiență, fără a reabilita determinismul mecanic legat anterior de problema originii sociale. Preocupările față de habitus au apărut din încercarea de a analiza rolul familiei în procesul transmiterii capitalului („moștenirii") cultural, prin care se reproduceau inegalitățile sociale consta-

tate în sistemul școlar [9]. Prin analogie cu psihanaliza, deci în perspectivă genetică, se constată că factorii cei mai vechi sînt și cei mai determinanți, că achizițiile primitive comandă achizițiile ulterioare, evitînd să se ajungă la fatalism și la a se considera că totul este determinat de la origine : de exemplu, în cazul adulților, originea socială se dovedește un factor foarte puternic de diferențiere a dispozițiilor culturale (efectele socializării primitive nedispărînd niciodată în întregime) numai în cazul celor avînd niveluri de instrucție și poziții sociale echivalente. Definirea habitus-ului ca sistem generator de practici poate fi pînă la un punct gîndită prin analogie cu *competența* din gramatica generativă a lui Chomsky. La rîndul ei, strategia este dezbărată de sensul comun, naiv-teleologic, orientarea conduitelor în raport cu anumite scopuri nefiind totuna cu dirijarea lor conștientă spre și de către aceste scopuri. Strategia nu este deci o *alegere* conștientă și individuală, ghidată de vreun calcul rațional sau de motivații etice și afective, opusă constrîngerii și normei colective, ci este produsul simțului practic al unui joc social particular, istoric definit, dobîndit din copilărie prin participarea la activitățile sociale. Bunul jucător (adevărată încarnare a jocului, joc făcut om) face în fiecare clipă ceea ce este de făcut, ceea ce solicită jocul, ceea ce presupune o invenție permanentă, indispensabilă adaptării la situații infinit de variate, niciodată repetate în mod identic. Habitus-ul e definit în consecință ca simț al jocului, joc

---

[9] Problemă abordată mai întîi în *Les héritiers* (1964) și *La reproduction* (1970), pentru a fi tratată mai apoi indirect în *La distinction* (1979) sub aspectul variațiunilor condițiilor sociale de producere a habitus-urilor în legătură cu distribuirea capitalului cultural și a capitalului școlar după clasele sociale. În același sens, *Ce que parler veut dire* (1982) propune o teorie a învățării diferențiale a limbii ca învățare a unui anumit raport față de o piață familială și apoi școlară.

social încorporat, devenit natura umană. Principalul merit al acestei noțiuni redefinite, avînd anterior o îndelungată folosire în istoria filosofiei [10], constă în amintita reintroducere a genezei dispozițiilor și a istoriei individuale, prin care se încearcă totodată depășirea vechii opoziții dintre un idealism activ, voluntarist și un materialism pasiv, dominat de teoria reflectării. Pentru primatul ce-l acordă „rațiunii practice", Pierre Bourdieu amintește deopotrivă de Fichte și de celebra teză marxistă asupra lui Feuerbach privind considerarea obiectului cunoașterii ca activitate umană, ca practică construirea noțiunii de habitus ca un sistem de scheme dobîndite ce funcționează în stare practică drept categorii de percepere și de apreciere sau drept principii de clasare ori principii organizatoare ale acțiunii conduce la constituirea agentului social în calitatea acestuia de operator practic în procesul construirii de obiecte.

Opoziția față de structuralism nu trebuie simplificată, redusă eventual la un caz particular al opoziției acestuia cu marxismul și cu conceptul fundamental de practică. Pierre Bourdieu însuși acceptă, în anumite limite, să-i fie apreciată poziția drept „structuralism genetic" Mai importantă însă decît luarea în considerație a unei asemenea etichete este reconstituirea altei noțiuni fundamentale pentru acest sistem teoretic original : *cîmpul*, înlocuitor sistematic al „sistemului" structuralist [11]. Cîmpul se cristalizează ca noțiune o dată cu cercetările de sociologie a artei și cu comentariile asupra capitolului consacrat sociologiei re-

[10] Hegel (care folosește în același sens noțiuni ca *hexis, ethos,* propunîndu-și să rupă cu dualismul kantian prin reintroducerea dispozițiilor permanente constitutive moralei realizate, în opoziție cu moralismul datoriei), Husserl, Weber, Durkheim, Mauss sînt printre cei ce au folosit anterior acest concept.

[11] Versiunea actualizată a studiilor inserate sub titlul de „Economia bunurilor simbolice" conține numeroase corecturi ale autorului în acest sens, „sistemului" fiindu-i preferat fie „cîmpul", fie, pentru evitarea recepției, neangajantul „univers".

ligiei din lucrarea lui Max Weber, *Wirtschaft und Gesellschaft*. Cîmpurile culturale sînt spații autonome, unde luptele pentru recunoaștere reprezintă o dimensiune fundamentală a vieții sociale, avînd ca miză acumularea unei forme particulare de capital *(capitalul simbolic)* pe care îl formează onoarea în sens de reputație, de prestigiu. De aici, în parte, și ideea de strategie ca orientare a practicii care nu este nici conștientă și calculată, nici determinată mecanic, ci este un produs al simțului onoarei; precum și ideea unei logici practice, a cărei specificitate constă tocmai în structura sa temporală. Cîmpul cultural apare astfel ca un ansamblu de relații complexe, ireductibil, decît numai „în ultimă instanță", adică prin omologie, la cîmpul relațiilor economice. Această definiție contrazice nu doar diferitele economisme reductive, dovedite ca inutilizabile sau abuzive în universul cultural, ci și analiza ce formează unul din fundamentele semioticii structuraliste, aceea a schimbului de daruri, propusă de Lévi-Strauss, după care ar exista o interdependență totală între dar și contra-dar (orice dar determinînd un contra-dar), distrugîndu-se astfel logica practică a schimbului, în conformitate cu care se petrec schimburile în realitate.

Pornind de aici, efectele analizelor centrate pe operatorii practici și pe activitatea de producție simbolică în domeniul sociologiei culturii se dovedesc absolut prodigioase. De exemplu, atunci cînd pune problema posibilității ca structurile sociale de astăzi să fie structurile sociale „degradate" de ieri, fără ca acest fapt să însemne și că structurile simbolice ar fi cele generatoare de structuri sociale (observație ce ține aproape de domeniul evidenței atunci cînd se are în vedere *efectul de teorie* exercitat de opera lui Marx). Un asemenea efect de teorie se produce cu atît mai puternic cu cît preexistă în stare potențială în realitate (împărțirea societății în clase antagonice), ca unul din principiile de diviziune posibile, fără a fi întotdeauna și cel mai evident pentru percepereа

comună, diviziuni pe care teoria („luptei de clasă"), ea însăși principiu de viziune („motorul istoriei", „viitorul omenirii") și de diviziune (marxiști/nemarxiști), le face să ajungă la existența vizibilă. Este vorba de acea putere de *constituire* a structurilor simbolice, asupra căreia Pierre Bourdieu a insistat în studiile sale mai recente, fenomen ce poate fi privit ca un loc de întîlnire teoretic dintre sociologie și etnologie, dintre obiectul și subiectul cunoașterii, dintre vorbirea indigenului și discursul savant : strategiile de reproducere a grupurilor sociale, a familiilor ca și a claselor, implică la fel de bine existența lor în realitatea obiectivă a constrîngerilor și regularităților instituite, ca și în reprezentările asupra acestei realități (savante ori nu) și în diversele strategii de modificare a realității prin modificarea reprezentărilor. Există deci, pe de o parte, o distanță între unitățile sociale teoretice, existente *pe hîrtie*, și unitățile sociale reale ce-și incorporează reprezentările asupra lor ; pe de altă parte, unitățile sociale, clasele, spațiul social nu există în lucruri, nu sînt „date", apartenența la ele se construiește, se negociază, se joacă, după cum se construiește în unitățile lui componente tot acest spațiu prin luptele de clasare, de impunere a manierei legitime de a-l împărți, de a-l unifica sau a-l diviza. Clasele există în egală măsură ca voință și ca reprezentare, dar nu pot lua ființă decît în măsura în care apropie ceea ce este obiectiv apropiat și înlătură ceea ce este obiectiv îndepărtat. Teoria constructivistă a grupurilor (formulată mai cu seamă în *Esquisse d'une théorie de la pratique* și în *Le sens pratique)* ca artefacte construite în funcție de nevoile practicii, dar cu o referință nominală la grupurile teoretice (de „pe hîrtie"), a beneficiat, după mărturisirea sociologului, de lecturile din Kantorovicz *(The King's two bodies),* de studiile existente asupra riturilor de instituire (sau „de trecere"), de

cercetările lui Benveniste (*Les institutions du langage indo-européen*, în special capitolul despre *rex*) toate acestea l-au condus la reconsiderarea grupurilor ca o „realitate mistică", întemeiată pe credința în valorile comune, și la convingerea că facerea unui grup reprezintă o acțiune de creație simbolică cvasimagică. Magic însă, în tradiția studiilor lui Mauss și Durkheim, nu înseamnă și iluzoriu ori ideal. Nimic nu este mai real decît un fetiș, fie că e vorba de capitalul economic sau de un capital cultural sau simbolic. Din această perspectivă, teoria grupurilor este o dimensiune a unei teorii generale a fetișismului, adică a capacității lumii sociale de a produce valori, de a produce sacru, de a face să se trăiască și să se moară (*pro patria mori*) pentru niște reprezentări, niște idei, niște credințe, de a crea un *libido* specific social, în același timp total artifical, arbitrar și totuși necesar și imperativ.

Așa cum am mai spus, principala contribuție a lui Pierre Bourdieu în domeniul științelor sociale este urmarea efortului său sistematic de a desființa granița dintre etnologie și sociologie. Sociologia culturii este de aceea o investigație etnologică asupra universului intelectual în care este produsă gîndirea științifică, raportul dintre subiectul și obiectul cunoașterii fiind mediat de autocunoaștere „Pentru a aboli distanța (dintre subiect și obiect), nu este nevoie, așa cum se procedează de obicei, să se apropie în mod fictiv străinul de un indigen imaginar numai îndepărtînd prin obiectivare indigenul care se află în orice observator străin acesta se apropie de străin" (*Le sens pratique*, p. 40). „Străinul" este în cazul de față sociologul, iar „indigenul" intelectualul, cercetarea etnologică fiind aici și o auto-sociologie, nelimitîndu-se la ceea ce inițial părea a fi o critică sociologică a intelectualismului și a celei mai radicale din versiunile sale, critica teoretică. Astfel, analiza sociologică a structurilor

spiritului analizate de Kant, interogația permanentă asupra condițiilor sociale ce definesc o manieră particulară de a gîndi și asupra autismului propriu instituției filosofice (dominante în cîmpul intelectual francez) nu ajung să însemne și o punere la stîlpul infamiei a etnocentrismului intelectual (în maniera proprie școlii de la Frankfurt), nu se degradează în criticism „pur". Interesul științific, primordial, constă în deplasarea atenției dinspre obiect *(opus operatum)* către modul de constituire și de dobîndire a acestuia de către subiect, către *modus operandi,* cercetătorul științdu-se prins între limitele sociale ale aceluiași cîmp ca și cei pe care îi analizează, cu care se află în luptă (concurență) și cu care cooperează („complicitate") pentru definirea legitimă a cîmpului. Nu este vorba deci nici de folosirea cunoașterii științifice pentru afirmarea supremației instituției intelectuale (respectiv a clasei dominante, a cărei fracțiune dominată o constituie intelectualitatea), refuzîndu-se constant practicile unei *sociologii de instituție,* nici, cum am văzut, de criticismul holist, propriu celor incluși în școala de la Frankfurt ori althusserienilor, ce se consideră, într-o manieră mai mult sau mai puțin aristocratică, în afara („deasupra") raporturilor sociale de dominație. Nu este luat în considerație, decît la modul negativ, nici micul criticism al „lumpen-proletariatului intelectual", provincial și resentimentar, adică al acelei categorii lipsite în mare măsură de capital cultural, dispuse să manevreze retorica populismului ca pe un fel de etnocentrism inversat (doctrinele naționaliste), în căutarea efectelor de *allodoxia.* În sfîrșit, nu poate fi vorba nici de „cinismul" de care a fost acuzat sociologul de către cei care i-au imputat realitatea socială dezvăluită de el, eticheta morală dorind să exprime în acest caz împingerea la ultimele consecințe a logicii funcționaliste (denunțate în această formă de Pierre Bourdieu însuși ca *fonctionnalisme du pire).* Este deosebit de in-

teresant de urmărit toată gama variată și contradictorie a acuzațiilor aduse sociologului în decursul timpului (multe însă în mod concomitent): obiectivism (funcționalism extrem), subiectivism, criticism, cinism... Neîntemeierea lor se dovedește, pe lîngă faptul că se anulează reciproc, prin stricta deontologie profesională a omului de știință, care refuză să iasă din cercul delimitat al disciplinei sale, ale cărei limite le recunoaște, obținînd chiar prin acest act o recunoaștere de identitate și de legitimitate. Refuz deopotrivă al marii gîndiri totalizante și al personificării discursului, refuz „de a spune «eu»", cum observă mai mulți dintre comentatorii săi, ceea ce atrage în replică obligravitatea obiectivării, a abordării cu egală seriozitate științifică a tuturor problemelor, oricît de „arzătoare". De unde și considerarea *sociologiei sociologiei* ca un prealabil epistemologic absolut al științei sociale și definirea propriei poziții ca fiind aceea a unui filosof politic practic. Practic, inclusiv sub aspectul de bricolaj intelectual pe care îl capătă mai toate construcțiile sale teoretice. Concepută și practicată astfel, sociologia este capabilă să confere o excepțională autonomie intelectuală, îndeplinind o funcție clinică, eliberatoare de iluzia libertății absolute. Folosită mai mult ca o armă necesară vigilenței față de sine însuși decît una de autoapărare, ea presupune totuși — pentru a o întrebuința astfel — a te afla pe o poziție socială care să permită obiectivarea. Cercul se închide aici din nou, fără a mai conține de această dată acele paralogisme (luarea lucrurilor logicii drept logica lucrurilor) care îi viciau înțelesul.

Un asemenea demers sociologic, situat la egală distanță de pozitivism (denunțînd „neopozitivismul" ca principalul adversar actual al progresului științific, fără a disprețui însă tehnicile de cercetare empirice) și de istoricism, folosit ca un fel de îndoială radicală asupra condițiilor istorice de posibilitate a rațiunii, se

află foarte apropiat practic de istoria socială (filiația recunoscută cu „școala *Analelor*“ este elocventă în acest sens). Maniera sociologului de a se încadra deschis într-o anumită particularitate istorică, declarîndu-și identitatea, nu intră în contradicție cu valoarea acesteia, reală și nu doar potențială, de universalitate, legîndu-se strîns de gradul înalt de autonomie a cîmpului științific din care face parte, unde suprema lege este recunoașterea adevărului ca valoare. Recunoaștere ce se poate obține printr-o reproducere adecvată, adică printr-un efort de asimilare a unui model de acțiune teoretică și practică.

Nu mi-am propus ca în aceste pagini introductive să realizez și o prezentare sintetică a studiilor reunite sub titlul *Economia bunurilor simbolice*[12]. Deși formează un capitol relativ

---

[12] Antologii cu un titlu asemănător, reunind studiile lui Pierre Bourdieu de sociologia culturii, au apărut pînă în prezent în R. F. Germania, Brazilia, Italia, iar în 1985 se afla în lucru o astfel de antologie („L'économie des biens symboliques“) pentru Franța, textele inițiale suportînd o serie de modificări îndeosebi în scopul eliminării repetițiilor. Întrucît am avut posibilitatea să confrunt variantele inițiale și șpalturile conținînd corecturile autorului, am preferat o cale de mijloc, respectînd corecturile, dar, în același timp, menținînd multe din pasajele eliminate în pregătirea ediției franceze care, cuprinzînd mult mai multe texte decît antologia românească, abordează pe larg ceea ce aici este amintit doar în trecere (corespondențele între cîmpurile culturale — religios, științific, literar-artistic etc., raporturile dintre cîmpul intelectual și cîmpul puterii etc.). Textele reproduse în continuare au fost traduse cu modificările menționate după *L'année sociologique*, vol. 22, 1971, p. 49—126 („Le marché des biens symboliques“) ; *Les temps modernes*, 295, 1971, p. 1345—1378 („Disposition esthétique et compétence artistique“) ; *Actes de la recherche en sciences sociales*, 2, martie 1975, p. 67—94, și 13 februarie 1977, p. 3—43 („L'invention de la vie d'artiste“ și „La production de la croyance contribution à une économie des biens symboliques“) ; *La distinction, critique sociale du jugement*, Paris. Éditions de Minuit, 1979, p. 565—585 („Eléments pour une critique «vulgaire» des critiques «pures»“).

autonom în cercetările lui Pierre Bourdieu, existența lor rămîne inseparabilă de întregul aparat teoretic construit de sociolog. Studiile acestea, catalogabile drept studii de sociologia artei, reprezintă totodată puncte de plecare pentru constituirea unei noi sociologii a artei, literaturii, filosofiei ori religiei — și am putea nota aici cel puțin două titluri de interes ce se înscriu pe această direcție Jacques Dubois, *L'institution de la littérature* (Bruxelles, 1979), și Claude Lafarge, *La valeur littéraire* (Paris, 1983). Regula fundamentală a acestei sociologii constă în aceea că descalifică reducționismele de uz curent în practicile anterioare („sociologismele") ce reduceau operele la determinările sociale ale producerii lor prin raportare directă la poziția în spațiul social a celor care le-au produs (este vorba de „eroarea de scurt-circuit" a sociologismului de tip Lukács-Goldmann), neavîndu-se în vedere poziția creatorilor în cîmpul de producție, adică autonomia acestui cîmp și modul său specific de funcționare ca principal producător al încrederii în puterea creatorului și în valoarea produselor (creațiilor) sale, reducționism ce ignoră astfel tot ceea ce o operă datorează cîmpului și istoriei acestuia, adică tot ceea ce face din ea o operă de artă, de știință sau de filosofie. Respectarea autonomiei cîmpului, ca principală instanță de producere, reproducere și difuzare, precum și distanțarea de iluziile ideologiei interne, creaționiste, reprezintă meritul fundamental al acestei sociologii culturale. Modelul său teoretic a intrat în competiție nu numai cu modelele precedente (de genul binecunoscutului și la noi „cuplu epistemologic" Escarpit-Goldmann), ci și cu puterea dominantă în materie de analiză culturală internă (lingvistica, semiotica), căruia îi opune o teorie a economiei schimburilor lingvistice. Două din studiile cuprinse în prezenta antologie — „Inventarea vieții de artist" (analiză a *Educației sentimen-*

tale) și „Elemente pentru o critică «vulgară» a criticilor «pure»" (analiză a *Criticii facultății de judecare)* — se înscriu în perspectiva unei „științe a discursurilor ca pragmatică sociologică" (știință preformulată, după opinia lui Pierre Bourdieu, în *Provincialele* lui Pascal, *Anticrist*-ul lui Nietzsche și *Ideologia germană* a lui Marx), preocupate să descopere în proprietățile cele mai tipic formale ale discursurilor efectele condițiilor lor sociale de producere și de circulație. Celelalte studii lămuresc multe din piesele teoretice componente ale „economiei bunurilor simbolice", deși, la modul ideal, această antologie ar fi trebuit să cuprindă și alte texte (unele traduse deja, pe care sperăm să le putem publica de acum încolo), analize de discurs filosofic („Ontologia politică a lui Martin Heidegger") ori monografii de (sub) cîmpuri culturale aflate în omologie cu cel artistic (cîmpul religios, cîmpul științific, cîmpul croitoriei de lux...). Chiar și în această variantă „economică", antologia va permite, sper, conturarea unei imagini cît de cît pregnante asupra unei opere științifice excepționale prin bogăție și originalitate, ceea ce va atrage, sînt convins, în viitor, traduceri cu mult mai ample și studii analitice cu mult mai sistematice și mai adecvate.

MIHAI DINU GHEORGHIU

CELE DOUĂ PIEȚE ALE BUNURILOR SIMBOLICE

Teoriile și școlile, asemenea microbilor și globulelor, se devorează între ele și asigură prin lupta lor continuitatea vieții.

Marcel Proust. *Sodoma și Gomora*

Istoria vieții intelectuale și artistice poate fi înțeleasă ca istorie a transformărilor functiei instanțelor de producție a bunurilor simbolice și a structurii înseși a acestor bunuri care sînt corelative constituirii progresive a unui cîmp intelectual și artistic, adică autonomizării relațiilor de producție, de circulație și de consum specific culturale: într-adevăr, pe măsură ce un cîmp intelectual și artistic tinde să se constituie în același timp ca și corpul de agenti corespunzător (intelectualul prin opoziție față de literat și artistul prin opoziție față de artizan), definîndu-se prin opoziție față de toate instanțele ce pot pretinde să legifereze în materie culturală în numele unei puteri sau al unei autorități exterioare cîmpului de producție însuși, poziția ocupată de intelectuali sau artiști în acest spațiu relativ autonom tinde tot mai mult să devină principiul luărilor lor de poziție și, totodată, al transformării în decursul timpului a acestor luări de poziție, mai întîi în ordinea esteticului, dar și în cea a politicii (1).

Dominată în timpul Evului Mediu, al unei părți din Renaștere și, în Franța, cu viața de la curte, în timpul întregii epoci clasice, de către instanțe exterioare de legitimitate, viața intelectuală și artistică s-a eliberat progresiv,

economic și social, de sub tutela aristocrației și a bisericii, ca și de exigențele lor etice și pe măsură ce se constituia un public de consumatori virtuali din ce în ce mai extins, din ce în ce mai diversificat social și apt să asigure producătorilor de bunuri simbolice nu numai condițiile minimale ale independenței economice, dar și un principiu concurent de legitimare; de asemenea, pe măsură ce se constituia în mod corespunzător un corp tot mai numeros și mai diferențiat de producători și de comercianți de bunuri simbolice, înclinați a nu recunoaște alte constrîngeri în afara imperativelor tehnice și a normelor ce definesc condițiile de dobîndire a profesiunii; în sfîrșit, pe măsură ce se multiplicau și se diversificau instanțele de consacrare aflate în concurență pentru legitimitatea culturală, precum academiile sau saloanele, și instanțele de difuzare ale căror operații de selecție sînt investite cu o legitimitate specific intelectuală sau artistică, chiar dacă, asemenea caselor de editură și a direcțiilor de teatru, ele rămîn subordonate unor constrîngeri economice și sociale capabile să apese, prin intermediul lor, asupra vieții intelectuale înseși (2).

Procesul de autonomizare a producției intelectuale și artistice este astfel corelativ apariției unei categorii social distincte de artiști sau de intelectuali profesioniști, din ce în ce mai înclinați să nu cunoască alte reguli decît cele ale tradiției specifice pe care au primit-o de la predecesorii lor și care le oferă un punct de plecare, sau un punct de ruptură, și din ce în ce mai în măsură să-și elibereze producția și produsele de orice servitudine exterioară, fie că este vorba de cenzurile morale și programele estetice ale unei biserici preocupate de prozelitism sau de controalele academice și comenzile unei puteri politice înclinate să vadă în artă un instrument de propagandă. Altfel spus, la fel cum; după

observația lui Engels dintr-o scrisoare către Conrad Schmidt, apariția dreptului ca drept, ca „domeniu autonom", este corelativă progreselor diviziunii muncii care conduc la constituirea unui corp de juriști profesioniști, și la fel cum, după observația lui Max Weber din *Wirtschaft und Gesellschaft*, „raționalizarea" religiei își datorează „autonormativitatea" proprie, relativ independentă de condițiile economice (care „nu acționează asupra ei decît ca «linii de dezvoltare»"), faptului că depinde fundamental de dezvoltarea unui corp sacerdotal, înzestrat cu tendințe și interese proprii, tot astfel procesul care conduce la constituirea artei *ca* artă este corelativ unei transformări a relației pe care artiștii o întrețin cu non-artiștii și, prin aceasta, cu ceilalți artiști. Această transformare, care conduce la constituirea unui cîmp artistic relativ autonom și la elaborarea corespunzătoare a unei noi definiții a funcției artistului și a artei sale, începe în Florența secolului XV, cu afirmarea unei legitimități specific artistice, adică a dreptului artiștilor de a legifera în mod absolut în ordinul lor, cel al formei și al stilului, ignorînd exigențele exterioare ale unei cereri sociale subordonate intereselor religioase sau politice. Întreruptă timp de aproape două secole sub influența monarhiei absolute și, cu Contrareforma, a bisericii, amîndouă preocupate să desemneze o poziție și o funcție socială (este rolul Academiei, de exemplu) fracțiunii artiștilor, distanțați de muncitorii manuali fără a fi integrați clasei dominante, mișcarea cîmpului artistic spre autonomie, desfășurată în ritmuri diferite după societăți și după domeniile vieții artistice, se accelerează brusc o dată cu revoluția industrială și reacția romantică (3).

Procesul de autonomizare nu se îndeplinește în același ritm în toate societățile, nici în toate sub-cîmpurile și totul pare chiar să arate

că, de exemplu, teatrul, care pare să-și fi cucerit mai devreme autonomia, a avut nevoie de mai mult timp ca să se elibereze complet de exigențele publicului burghez. Schücking arată că dependența scriitorilor față de aristocrație și de canoanele sale estetice s-a menținut mai mult timp în domeniul literaturii decît în materie de teatru deoarece „cel care voia să-și vadă operele publicate trebuia să-și asigure patronajul unui mare senior" și nu putea să obțină aprobarea lui și pe aceea a publicului aristocratic căruia i se adresa în mod necesar decît cu condiția de a se supune gustului lor pentru formele dificile și artificiale, pentru ezoterismul și umanismul clasic, specific unui grup preocupat să se distingă de ce este comun în toate practicile sale culturale; deopotrivă, tot după Schücking, scriitorul de teatru al epocii elisabethane înceta să mai depindă exclusiv de bunul plac al unui singur patron și, spre deosebire de teatrul de curte francez care, cum amintește Voltaire, este legat de un limbaj la fel de nobil precum cel al personajelor de rang înalt cărora li se adresează, își datora libertățile exigențelor diferiților directori de teatru și, prin ele, drepturilor de intrare plătite de către un public tot mai diversificat (L. L. Schücking, *op. cit.*, p. 13—15). Și se știe că numai abia la sfîrșitul secolului XIX, deci cu mult după poezie și anumite forme de producție romanescă, se dezvoltă, alături de teatrul burghez, un teatru experimental, rupt, cel puțin în privința regiei și a jocului actorilor, de așteptările burgheze.

Dezvoltarea unei veritabile industrii culturale, și îndeosebi relația ce se instaurează între presa cotidiană și literatură și care favorizează producția în serie de opere elaborate după metode cvasiindustriale, ca foiletonul (sau, în alte domenii, melodrama și vodevilul), coincide cu extinderea publicului rezultat din genera-

lizarea învățămîntului elementar, capabil să ridice noi clase (și pe femei) la consumul simbolic (și mai ales la lectura romanelor) (4). Dezvoltarea sistemului de producție culturală (și îndeosebi a jurnalismului, punct de atracție pentru intelectualii marginali care nu-și găsesc un loc în politică sau în profesiunile liberale) este însoțită de un proces de diferențiere al cărui principiu se află în diversitatea publicului către care își îndreaptă produsele diferitele categorii de producători și ale căror condiții de posibilități sînt înscrise în natura însăși a bunurilor simbolice, realități cu două fețe, mărfuri și semnificații, a căror valoare specific simbolică și valoare comercială rămîn relativ independente, chiar și atunci cînd sancțiunea economică vine să întărească consacrarea culturală (5).

Printr-un paradox aparent, chiar în momentul în care se constituie o piață a operei de artă, artiștii și scriitorii dobîndesc posibilitatea de a afirma, atît în practica lor, cît și în felul cum și-o reprezintă, ireductibilitatea operei de artă la statutul de simplă marfă și totodată caracterul singular al practicii lor. Procesul de diferențiere a domeniilor activității umane care este corelativ dezvoltării capitalismului, și îndeosebi constituirea de universuri înzestrate cu o relativă independență și conduse după legi proprii, produc condiții favorabile construirii de teorii „pure" (ale economiei, politicii, dreptului, artei etc.) care reproduc diviziuni sociale preexistente în abstracția inițială prin care acestea se constituie (6).

Constituirea operei de artă ca marfă și apariția, legată de progresele diviziunii muncii, a unei numeroase categorii de producători de bunuri simbolice, special destinate pieții, pregăteau într-un fel terenul pentru o teorie pură a artei, adică a artei ca artă, instaurînd o disociere între arta ca simplă marfă și arta ca pură semnificație, produsă de o intenție pur

simbolică și destinată însușirii simbolice, adică delectării dezinteresate, ireductibile la simpla posesiune materială. Ruptura legăturilor de dedendență față de un patron sau de un mecena și, în general, față de comenzile directe, ruptură corelativă dezvoltării unei piețe impersonale, oferă producătorilor o libertate cu totul formală pe care nu pot să nu o descopere ca nefiind decît condiția supunerii lor la legile pieții bunurilor simbolice, adică la o cerere care, în mod necesar în întîrziere față de ofertă, li se impune prin mijlocirea cifrelor de vînzare și a presiunilor, explicite sau difuze, deținătorilor instrumentelor de difuzare, editori, directori de teatru, negustori de tablouri. Rezultă că aceste „invenții" ale romantismului care sînt reprezentarea culturii ca realitate superioară, ireductibilă la necesitățile vulgare ale economiei, și ideologia „creației" libere și dezinteresate, întemeiate pe spontaneitatea unei inspirații înnăscute, apar ca tot atîtea riposte autorizate, cel puțin în parte, de către resursele oferite de piață, la amenințarea pe care mecanismele unei piețe ce ascultă de dinamica sa proprie o fac să apese asupra producției, substituind cererilor unei clientele alese, verdictele imprevizibile ale unui public anonim.

Este semnificativ în orice caz faptul că apariția unui public impersonal de „burghezi" și a metodelor sau tehnicilor împrumutate de la ordinea economică, cum ar fi producția colectivă sau publicitatea comercială pentru produsele culturale, a coincis cu refuzul așteptărilor estetice ale „marelui public" și cu efortul metodic de a separa „creatorul" de comun, adică la fel de bine de „popor" ca și de „burghez", opunînd produsele fără seamăn și fără preț ale „geniului său creator" produselor interșanjabile și reductibile la valoarea lor comericală a producției de serie ; această afirmare a autonomiei absolute a „creatorului" este inseparabilă de pretenția lui de a nu recunoaște alt destinatar

al artei sale în afara unui *alter ego*, adică un alt „creator", contemporan sau viitor, capabil să angajeze în înțelegerea operelor aceeași dispoziție „creatoare"' ca și el însuși în creația sa.

Structura și funcționarea cîmpului de producție restrînsă

Cîmpul de producție și de circulație al bunurilor simbolice ce se definește ca sistemul relațiilor obiective între diferitele instanțe caracterizate prin funcția pe care o îndeplinesc în diviziunea muncii de producție, de reproducție și de difuzare a bunurilor simbolice. Cîmpul de producție propriu-zis își datorează structura proprie opoziției, mai mult sau mai puțin accentuate în funcție de domenii, între, pe de o parte, *cîmpul de producție restrînsă* ca sistem producînd bunuri simbolice (și instrumente de dobîndire a acestor bunuri) destinate în mod obiectiv (cel puțin pe termen scurt) unui public de producători producînd ei înșiși pentru producători și, pe de altă parte, *cîmpul de mare producție* specific organizat în vederea producției de bunuri simbolice destinate unor neproducători („marele public") care pot proveni fie din fracțiunile neintelectuale ale clasei dominante („publicul cultivat"), fie din celelalte clase sociale. Spre deosebire de cîmpul de mare producție care ascultă de legea concurenței pentru cucerirea unei piețe cît mai întinse cu putință, cîmpul de producție restrînsă tinde să-și producă el însuși normele de producție și criteriile de evaluare a produselor sale ; el ascultă de legea fundamenală a concurenței pentru recunoașterea specific culturală acordată de către grupul de egali, care sînt în același timp clienți favoriți și concurenți.

Cîmpul de producție restrînsă nu poate să se constituie ca producînd în mod obiectiv numai pentru producători (actuali sau potențiali) de-

cît printr-o ruptură cu publicul neproducătorilor, adică de fracțiunile neintelectuale ale clasei dominante (7). Rezultă că și constituirea cîmpului ca atare este corelativă închiderii sale în sine. Începînd cu 1830, cum s-a observat adesea după Sainte-Beuve, societatea literară (și îndeosebi „literatura artistică") se izolează în indiferență sau în ostilitate față de publicul care cumpără sau care citește, adică față de „burghez". Printr-un efect de cauzalitate circulară, îndepărtarea și izolarea dau naștere la îndepărtare și izolare eliberată de cenzuri și de autocenzura pe care o impunea sau o reamintea confruntarea directă cu un public străin de profesie și asigurată de complicitatea critică a unui public care provine de acum înainte dintre producătorii actuali sau potențiali (ca ucenicii sau studenții), producția culturală tinde să asculte de logica sa proprie, cea a depășirii permanente, pe care o generează dialectica distincției.

Gradul de autonomie al unui cîmp de producție restrînsă se măsoară după puterea de a produce și a impune normele producției sale și criteriile de evaluare a propriilor produse, deci de a retraduce și de a reinterpreta toate determinările externe conform propriilor sale principii altfel spus, cu cît cîmpul e mai în măsură să funcționeze ca un cîmp închis al unei concurențe pentru legitimitatea culturală, adică pentru consacrarea specific culturală și pentru puterea specific culturală de a o decerna, cu atît principiile după care se trasează demarcațiile interne apar ca ireductibile la orice principii externe de diviziune, cum ar fi factorii de diferențiere economică, socială sau politică precum nașterea, averea, puterea (fie și o putere capabilă să se exercite direct în cîmp) sau chiar luările de poziție politice (8). Este semnificativ faptul că progresele cîmpului de producție restrînsă către autonomie se caracterizează prin tendința criticii (care se recrutează în mare parte din corpul însuși al producăto-

rilor) de a-şi propune nu atît producerea instrumentelor de dobîndire tot mai imperativ cerute de operă pe măsură ce aceasta se îndepărtează de public, cît de a oferi o interpretare „creatoare" spre folosul „creatorilor"'. Se observă astfel formarea unor „societăţi de admiraţie mutuală", mici secte închise în ezoterismul lor, în acelaşi timp în care apar semnele unei noi solidarităţi între artist şi critic. „Singurii critici recunoscuţi, observă Schücking, erau cei care aveau acces la mistere şi fuseseră iniţiaţi, adică cei care fuseseră mai mult sau mai puţin cîştigaţi de partea vederilor estetice ale grupului (...). Iar contemporanii se mirau că unii critici, al căror gust era ştiut de conservator, reuşiseră dintr-o dată să se arunce în braţele promotorilor artei noi'" (9). Nemaisimţindu-se autorizată să formuleze verdicte peremptorii în numele unui cod necontestat, această nouă critică se plasează necondiţionat în slujba artistului ale cărui intenţii încearcă să le descifreze cu scrupulozitate paradoxal, ea contribuie astfel poate la scoaterea în afara jocului a publicului neproducătorilor, fie şi numai dovedind prin interpretările sale de expert sau prin lecturile sale „inspirate", inteligibilitatea operelor care sînt destinate prin înseşi condiţiile lor de producţie să rămînă mult timp inaccesibile tuturor celor care nu sînt destul de iniţiaţi în secretele de producţie pentru a le acorda cel puţin o prezumţie de inteligibilitate (10). Dacă producătorii (intelectuali, artişti sau savanţi) nu privesc niciodată fără suspiciune, care nu exclude de altfel fascinaţia, operele şi autorii care caută sau obţin succese prea spectaculoase, mergînd uneori pînă la a vedea în eşecul de pe lumea aceasta o garanţie, cel puţin negativă, a salvării de dincolo, aceasta se datorează, între altele, faptului că intervenţia „marelui public" este de natură să ameninţe pretenţia cîmpului la monopolul consacrării culturale. Rezultă că distanţa dintre ierarhia producătorilor după „succesul la pu-

blic" (măsurat în cifre de vînzare sau după notorietatea din afara corpului producătorilor) și ierarhia după gradul de recunoaștere în interiorul grupului producătorilor concurenți constituie fără îndoială cel mai bun indicator al autonomiei cîmpului de producție restrînsă, adică al decalajului dintre principiile de evaluare care îi sînt proprii și cele pe care „marele public" — și îndeosebi fracțiunile neintelectuale ale clasei dominante — le aplică producțiilor sale.

Nu s-a evidențiat niciodată îndeajuns ceea ce se află implicat în faptul că scriitorul, artistul sau savantul produce nu numai pentru un public, dar și pentru un public de egali ce sînt de asemenea și concurenți. Puțini sînt agenții sociali care, tot atît cît și artiștii și intelectualii, să depindă în ceea ce sînt, în imaginea pe care o au despre ei înșiși și prin aceasta în ceea ce fac, de imaginea pe care ceilalți, și îndeosebi ceilalți scriitori și ceilalți artiști, o au despre ei și despre ceea ce fac. „Există, scrie Jean-Paul Sartre, calități ce le dobîndim doar prin judecățile celuilalt" (11). Acesta e cazul calității de scriitor, de artist sau de savant, care nu este atît de greu de definit decît pentru că nu există decît în și prin cooptarea ca relație circulară de recunoaștere reciprocă între egali (12). Orice act de producție culturală implică afirmarea pretenției sale la legitimitatea culturală (13) : confruntarea diferiților producători are loc tot în numele pretenției lor de ortodoxie sau, dacă e să vorbim ca Max Weber, de monopol al manipulării legitime a unei clase determinate de bunuri simbolice ; iar atunci cînd sînt recunoscuți, pretenția lor de ortodoxie este cea care este recunoscută. Cum o dovedește faptul că opozițiile se exprimă spontan în limbajul excomunicării reciproce, cîmpul de producție restrînsă poate să nu fie niciodată dominat de către o ortodoxie fără a înceta vreodată să fie dominat de problema ortodoxiei, adică de pro-

blema criteriilor ce definesc exercițiul legitim al unui tip determinat de practică culturală. Rezultă că gradul de autonomie al unui cîmp de producție restrînsă se măsoară după gradul în care este capabil să funcționeze ca o *piață specifică*, generatoare a unui tip de raritate și de valoare ireductibile, între altele, la raritatea și la valoarea economică a bunurilor în cauză, adică raritate și valoare specific culturale. Altfel spus, cu cît cîmpul este mai în măsură să funcționeze ca locul unei concurențe pentru legitimitatea culturală, cu atît producția poate și trebuie să se orienteze spre căutarea trăsăturilor *cultural pertinente* într-o stare dată a unui cîmp determinat, adică spre temele, tehnicile sau stilurile care sînt înzestrate cu *valoare* în economia proprie a cîmpului, deoarece ele sînt capabile să confere grupurilor care le produc o *valoare* specific culturală atribuindu-i-le însemne de distincție (o specialitate, o manieră, un stil) susceptibile a fi percepute și recunoscute ca atare în funcție de taxinomiile culturale disponibile într-o stare dată a unui cîmp determinat. Este deci însăși legea cîmpului și nu, cum se sugerează uneori, un viciu de natură cea care îi antrenează pe producători în dialectica distincției, confundată adesea cu căutarea cu orice preț a oricărei diferențe capabile să smulgă din anonimat și din insignifianță (14). Aceeași lege care impune căutarea distincției impune de asemenea și limitele în interiorul cărora ea poate să se exercite în mod legitim brutalitatea cu care corpul producătorilor condamnă orice recurgere tehnic concertată la procedee de distincție nerecunoscute, deci în întregime devalorizate ca simple artificii, dovedește, la fel ca și atenția bănuitoare pe care o arată intențiilor grupurilor celor mai revoluționare, că nu-și poate afirma autonomia decît cu condiția de a controla dialectica distincției, mereu amenințată să se degradeze într-o căutare anomică a diferenței cu orice preț.

Ca urmare a faptului că legea distincției comandă practicile producătorilor de bunuri simbolice (și asta din ce în ce mai complet pe măsură ce cîmpul cîștigă în autonomie), rezultă că ea constituie principiul durabil al schimbării oricărui cîmp ajuns la un anumit grad de autonomie (sau cel puțin, a sectorului celui mai autonom — de exemplu poezia — al cîmpului de producție culturală) se înțelege astfel că opoziția dintre „clasici" și „moderni", „tradiționaliști" și „novatori" (avangarda), opoziție care acoperă parțial distincția dintre „bătrîni" și „tineri", constituie unul dintre principiile fundamentale de diviziune ale cîmpului. Cu alte cuvinte, este logic ca, într-un cîmp ale cărui funcționare și schimbare ascultă de logica distincției, multe din opozițiile dintre producători să se reducă, în ultimă analiză, la cea care separă generațiile : stereotipizarea extremă și constanța în cursul timpului ale opozițiilor care separă „generațiile", ca aceea dintre clar și obscur sau dintre facil și profund (după cum se ia punctul de vedere al „bătrînilor" sau al „tinerilor'") sînt efectul acțiunii constante a legii determinînd schimbarea producției și a întîrzierii inevitabile a modului de consum față de modul de producție al cărui produs este (15).

Rezultă din cele spuse pînă acum că principiile de diferențiere care au cele mai multe șanse de a fi recunoscute ca pertinente cultural, adică legitime, de către un cîmp care tinde să refuze orice definiție exterioară funcției sale, sînt cele care exprimă cel mai complet specificitatea practicii considerate aceasta face ca, în domeniul artei, principiile stilistice și tehnice să fie predispuse să devină obiectul privilegiat al luărilor de poziție și al opozițiilor între producători (sau interpreții lor). Pe lîngă faptul că exprimă ruptura de cererile exterioare și voința de a-i exclude pe artiștii suspecți a le da ascultare, afirmarea primatului formei asupra funcției, a modului de reprezentare asupra obiectului reprezentării este

într-adevăr expresia cea mai specifică a revendicării autonomiei cîmpului și a pretenției sale de a produce și a impune principiile unei legitimități specific culturale atît în ordinea producției, cît și în ordinea receptării operei de artă (16). A face să triumfe felul de a spune asupra lucrului spus, sacrificarea „subiectului", altădată direct supus cererii, modului de a-l trata, jocului pur al culorilor, al valorilor și formelor, a constrînge limbajul pentru a constrînge la a se acorda atenție limbajului, toate acestea se reduc, în definitiv, la a afirma specificitatea și insubstituabilitatea produsului și a producătorului punînd accentul pe aspectul cel mai specific și cel mai de neînlocuit al actului producției. Trebuie citat Delacroix „Toate subiectele devin bune datorită meritului autorului. O, tinere artist, aștepți un subiect ? Totul este subiect, subiectul ești tu însuți, sînt impresiile tale; emoțiile tale în fața naturii. În tine trebuie să privești, și nu în jurul tău" (17). Adevăratul subiect al operei de artă nu este altul decît modul specific artistic de percepere a lumii, adică a artistului însuși, maniera și stilul său, însemne infailibile ale felului cum își stăpînește arta. Devenind obiectul principal al luărilor de poziție și al opozițiilor între producători, principiile stilistice, care tind tot mai mult să se reducă la principii tehnice, se desăvîrșesc într-un mod din ce în ce mai riguros în opere, afirmîndu-se în același timp într-un mod tot mai sistematic în discursul teoretic produs prin și pentru confruntare ; datorită faptului că logica căutării aproape experimentale a înnoirii îi determină pe producători să se împlinească în singularitatea lor ireductibilă producînd un mod de expresie original, rupt de cele precedente, și epuizînd toate posibilitățile inerente acestui sistem convențional de procedee, diferitele genuri (pictură, muzică, roman, teatru, poezie etc.) sînt destinate să se desăvîrșească în ce au mai specific și mai ireductibil la orice altă formă de expresie.

Odată cu circularitatea și reversibilitatea aproape perfecte ale relațiilor culturale de producție și de consum care rezultă din închiderea cîmpului de producție restrînsă (și chiar a diferitelor sectoare ale acestui cîmp), condițiile sînt îndeplinite pentru ca dezvoltarea producțiilor simbolice să reia forma unor istorii aproape reflexive explicitarea și redefinirea neîntreruptă a principiilor implicite pe care le provoacă confruntarea cu judecățile exprimate asupra operei proprii sau cu operele celorlalți producători sînt de natură a determina o transformare decisivă a raportului pe care îl întreține producătorul cu opera sa și, pornind de aici, a operei sale. Puține sînt operele care nu poartă amprenta sistemului de poziții în raport cu care li s-a definit originalitatea și care să nu conțină indicații asupra modului în care autorul a gîndit noutatea întreprinderii sale, adică ceea ce îl distingea, în proprii săi ochi, de contemporanii și de înaintașii săi. Obiectivarea întreprinsă de o critică urmărind să explicitezе sensul obiectiv înscris în operă mai mult decît să formuleze asupra ei judecăți normative este fără îndoială predispusă să joace un rol determinant în acest proces, favorizînd conștientizarea intenției obiective a operelor și colaborînd astfel la efortul producătorilor de realizare a esenței lor singulare (18) variațiile concomitente ce se observă uneori în interpretarea criticului, discursul producătorului asupra operei sale și structura însăși a operei arată eficacitatea proprie discursului critic pe care producătorul îl recunoaște deoarece se simte recunoscut și se recunoaște în el. Nimic n-ar fi totuși mai fals decît a acorda criticului (sau editorului de avangardă ori negustorului cu inițiativă de tablouri) puterea charismatică de a recunoaște într-o operă semnele imperceptibile ale grației și de a le-o revela celor pe care a știut să-i descopere. *Simțul public* al operei, prin care este definit autorul și în raport cu care el trebuie să se definească, se constituie,

într-adevăr, într-un proces de circulație și de consum dominat de relațiile obiective dintre instanțe și agenții implicați în ele. Raporturile sociale în care se îndeplinește producția acestui simț public, adică a acestui ansamblu de *însușiri de receptare* pe care opera nu le revelează decît în procesul de „publicare" (în sensul de „devenire publică") și îndeosebi interacțiunile dintre autor și editor, dintre editor și critic, dintre autor și critic etc., sînt comandate de către poziția relativă ocupată de acești agenți în structura cîmpului de producție restrînsă în fiecare din aceste raporturi, fiecare din acești agenți angajează într-adevăr nu numai reprezentarea pe care o are despre celălalt termen al raportului (autor consacrat sau compromis, editor de avangardă sau tradițional etc.) și care depinde de poziția lor relativă în cîmp, dar și reprezentarea reprezentării pe care celălalt termen al raportului o are despre el, adică despre definiția socială a poziției sale obiective în cîmp.

Astfel nu pare excesivă raportarea la logica funcționării unui cîmp caracterizat prin circularitatea și reversibilitatea aproape perfecte ale relațiilor de producție și de consum a tendinței către *interogația axiomatică* ce constituie, fără îndoială, caracteristica cea mai specifică dintre toate formele moderne de producție restrînsă, artă, literatură sau știință. Produs al unui rafinament neîntrerupt al formelor, arta „pură" duce la paroxism tendințele inerente artei epocilor anterioare, supunînd *explicitării* și *sistematizării* principiile proprii fiecărui tip de expresie artistică. Și pentru a aprecia tot ceea ce separă această artă experimentală, născută din dialectica internă a cîmpului, de artele autentic populare, care nu se întîlnesc decît în formațiunile sociale lipsite de instanțe specializate de producție, de transmitere și de conservare culturale, e de ajuns să ne gîndim la logica evoluției limbii literare, produsă și reprodusă prin și pentru relații sociale domi-

nate de căutarea distincţiei, şi a cărei manipulare presupune o cunoaştere aproape reflexivă, transmisă printr-o educaţie explicită şi expresă, a schemelor de expresie, urmînd ceea ce s-ar putea numi *principiul gratuităţii :* limba „căutată“ şi căutările în ce priveşte limba obţin, de exemplu, efectele lor cele mai specifice din deconcertarea provocată de deviaţiile concertate în raport cu anticipările simţului limbii şi din aşteptările frustrate sau din frustările recompensatoare pe care le provoacă arhaismul, preţiozitatea, disonanţa lexicologică sau sintactică, demolarea secvenţelor stereotipe de sunete sau de sensuri, formule gata făcute, idei primite şi locuri comune. Astfel încît poezia „pură“ apare ca aplicarea conştientă şi metodică a unui sistem de principii care sînt în lucru, dar numai în mod discontinuu şi dispersat în orice folosire căutată a limbii. Tot astfel, istoria recentă a unui gen d expresie cum este muzica şi care, cum s-a observat adesea, îşi află principiul evoluţiei sale în căutarea de soluţii tehnice la unele probleme esenţial tehnice, din ce în ce mai strict rezervate unor profesionişti înzestraţi cu o formaţie de înaltă specializare, apare ca desăvîrşire a unui proces de rafinare declanşat din momentul în care muzica populară este supusă manipulării savante din partea unui corp de specialişti. ,

Ar fi suficientă evocarea exemplului dansului şi a destinului acelor *bourrées, gavottes* sau *menuets* atunci cînd sînt introduse în viaţa de la curte sau în compoziţiile savante, suite sau sonate, sfîrşind prin a-şi pierde toate caracteristicile originale din pricina rafinamentelor de ritm şi de tempo. Istoria formelor muzicale este fără îndoială cea mai clară ilustrare a procesului de rafinare determinat de manipularea savantă să ne gîndim de exemplu la menuet care, după ce cucerise curtea de la Versailles şi, de acolo, toate curţile Europei (Haydn şi Mozart au scris menuet pentru dans),

intră în sonată și în cvartetul de coarde, cu titlul de ușor interludiu între mișcarea lentă și cea finală și, o dată cu Haydn, în simfonie pentru a ceda locul, la Beethoven, scherzo-ului, a cărui singură legătură cu dansul este trio-ul. Aceste transformări ale structurii operelor corespund unei tansformări a funcţiilor lor sociale, al cărei cel mai bun indicator este transformarea structurii relaţiilor sociale în interiorul cărora ele funcţionează, fie, de o parte, sărbătoarea periodică îndeplinind o funcţie de integrare și de revitalizare a „grupurilor primare", fie, de cealaltă parte, concertul de muzică de cameră, întrunire a unui public pe care nu-l mai unește decît o relaţie abstractă de apartenenţă exclusivă la lumea iniţiaţilor. René Leibowitz descrie opera revoluţionară a lui Schoenberg și a discipolilor săi, Berg și Webern, ca produsul conștientizării și utilizării sistematice și, după expresia sa, „ultraconsecvente", a principiilor implicit înscrise în întreaga tradiţie muzicală a Occidentului, prezentă în întregime încă în opere ce o depășesc desăvîrșind-o într-un alt mod el observă astfel că. punînd stăpînire pe acordul de nonă, pe care muzicienii romantici nu îl utilizau încă decît foarte rar și în poziţia fundamentală, Schoenberg „se hotărăște în mod conștient să tragă consecinţele" și să îl folosească în toate poziţiile posibile (19). Și notează, de asemenea, că „Are loc acum conștientizarea totală a principiului compoziţional fundamental care, implicit în toată evoluţia anterioară a polifoniei, devine explicit pentru prima dată în opera lui Schoenberg este principiul *dezvoltării perpetui*" (20). În sfîrșit, rezumînd principalele contribuţii ale lui Schoenberg, conchide „Totul nu face decît să consacre în modul cel mai deschis și mai sistematic o stare de lucruri care, sub o formă mai puţin deschisă și mai puţin sistematică, exista deja în ultimele opere tonale ale lui Schoenberg însuși și, pînă la un

anumit punct, în anumite opere ale lui Wagner" (21). Se recunoaște aici o logică a cărei expresie, cea mai exemplară, se află în cazul matematicii. Cum au arătat Daval și Guilbaud în legătură mai ales cu raționamentul prin recurență, „gen de raționament asupra raționamentului sau de raționament de gradul al doilea" (22), matematica își datorează puterea de generalizare faptului că matematicianul lucrează fără încetare asupra produsului muncii matematicienilor anteriori, obiectivînd operații deja prezente în opera lor, dar în stare implicită. Aceeași logică se observă în evoluția ce conduce la ceea ce s-a numit „deromanizarea" romanului și la fel, bineînțeles, în istoria picturii prescriind, o dată cu impresionismul, orice conținut narativ, pentru a nu recunoaște decît principii specific picturale, se ajunge treptat, o dată cu diferitele tendințe apărute din reacția împotriva acestui mod de reprezentare, la repudierea oricăror urme de naturalism și de hedonism, îndreptîndu-se prin aceasta către o utilizare conștientă și explicită a principiilor celor mai specific picturale care coincid cu o punere în discuție a picturii înseși, în pictura însăși.

Cunoscînd pe de o parte legile care reglează funcționarea și transformarea cîmpului de producție restrînsă și, pe de altă parte, cele care determină circulația bunurilor simbolice și producția consumatorilor acestor bunuri, se poate înțelege că un cîmp de producție care exclude orice referință la cereri exterioare și care, supunîndu-se dinamicii proprii, progresează prin rupturi aproape cumulative cu modurile de expresie anterioare, nu poate decît să anuleze continuu condițiile receptării sale în afara cîmpului în măsura în care produsele lui pretind instrumente de dobîndire de care sînt, cel puțin provizoriu, lipsiți cei mai bine înzestrați dintre consumatorii virtuali, aceste produse sînt destinate, printr-o necesitate structurală, să își preceadă piața, fiind astfel

predispuse la îndeplinirea unei funcții sociale de distincție mai întîi în raporturile dintre fracțiunile clasei dominante și, pe termen mai lung, în raporturile dintre clasele sociale. Printr-un efect de cauzalitate circulară, decalajul structural dintre ofertă și cerere și situația corespunzătoare a pieții contribuie la accentuarea predispoziției artiștilor de a se închide în căutarea „originalității" (cu ideologia „geniului" neînțeles sau „blestemat" care-i este corespunzătoare), nu doar, cum o sugerează Arnold Hauser (23), prin situarea lor în condiții economice dificile, ci și, mai ales, eliberîndu-i, prin lipsă, de constrîngerile cererii și asigurînd în fapt incomensurabilitatea valorii specific culturale și a valorii economice a operelor.

Cîmpul instanțelor de reproducere și de consacrare

Operele de artă produse de către cîmpul de producție restrînsă sînt opere „pure", „abstracte" și ezoterice opere „pure", întrucît pretind din partea receptorului o dispoziție conformă principiilor producerii lor, adică o dispoziție specific estetică ; opere „abstracte", întrucît solicită tot atîtea demersuri specifice, spre deosebire de arta nediferențiată a societăților primitive, unind într-un spectacol total și imediat accesibil toate formele de expresie, muzică, dans, teatru, cîntec (24) ; opere ezoterice, din toate motivele deja amintite și deoarece structura lor complexă, implicînd mereu referirea tacită la întreaga istorie a structurilor anterioare, nu se dezvăluie decît celor ce stăpînesc practic sau teoretic codurile succesive și codul acestor coduri. Astfel, în timp ce receptarea produselor sistemului de mare producție simbolică este aproape independentă de nivelul de instruire a receptorilor (ceea ce e de înțeles, deoarece acest sistem tinde să se

adapteze cererii), operele de artă savantă își datorează raritatea specific culturală și, prin ea, funcția de distincție socială, rarității instrumentelor descifrării lor, adică distribuției inegale a condițiilor de dobîndire a dispoziției specific estetice și a codului necesar descifrării lor adică accesul la instituțiile școlare destinate în mod special unei asemenea educații) și chiar a unor dispoziții pentru dobîndirea acestui cod (adică apartenența la o familie cultivată) (25). Prin urmare, nu se înțelege complet funcționarea cîmpului de producție restrînsă ca loc al unei concurențe pentru consacrarea specific culturală și pentru puterea de a o acorda decît cu condiția analizării relațiilor care îl unesc cu instanțele speciale destinate pentru a îndeplini o funcție de consacrare sau menite să îndeplinească pe deasupra o asemenea funcție asigurînd conservarea și transmiterea selectivă de bunuri culturale lăsate moștenire de către producătorii din trecut și consacrate prin însăși conservarea lor, sau pentru a produce producători dispuși și apți să producă un tip determinat de bunuri culturale și consumatori dispuși și apți să le consume (26).

Toate relațiile pe care agenții de producție, de reproducție și de difuzare pot să le stabilească între ei sau cu instituțiile specifice (ca și relația pe care o întrețin cu propria lor operă) sînt mijlocite de structura relațiilor dintre instanțele pretinzînd să exercite o autoritate specific culturală (fie și în numele unor principii de legitimare diferite) ierarhia ce se stabilește la un moment dat între domenii, opere și competențele legitime (27) apare ca expresie a structurii raporturilor de forță simbolică între, în primul rînd, producătorii de bunuri simbolice, contemporani sau din epoci diferite, producînd cu precădere fie pentru un public de producători, fie pentru un public străin corpului de producători și, în consecință, inegal consacrați de către instanțele inegal legitimate

și legitimante ; în al doilea rînd, între producători și diferitele instanțe de legitimare, instituții specifice, ca academiile, muzeele, societățile savante și sistemul de învățămînt, care consacră prin sancțiunile lor simbolice și, îndeosebi, prin cooptare, principiu al tuturor manifestărilor de recunoaștere (28), un gen de opere și un tip de om cultivat, instanțe mai mult sau mai puțin instituționalizate, cum sînt cenaclurile, cercurile de critici, saloanele, grupurile și grupulețele mai mult sau mai puțin recunoscute sau marginale, strînse în jurul unei edituri, al unei reviste literare sau artistice, în al treilea rînd, între aceste diferite instanțe de legitimare, definite, cel puțin în linii generale, atît în funcționare cît și în funcția lor, prin poziția, dominantă sau dominată, în structura ierarhică a sistemului pe care ele îl constituie și, corelativ, prin competența mai mult sau mai puțin întinsă și forma, conservatoare sau contestatoare, a autorității, definită întotdeauna în și prin relația lor, pe care o exercită sau pretind să o exercite asupra publicului producătorilor culturali și, prin intermediul verdictelor sale, asupra „marelui public".

Tot așa cum, după Max Weber, structura cîmpului religios se organizează în jurul opoziției dintre profet și preot (cu opozițiile secundare dintre profet, vrăjitor și preot), tot astfel relația de opoziție și de complementaritate ce se stabilește între cîmpul de producție restrînsă și instanțele de conservare și de consacrare constituie fără îndoială unul din principiile fundamentale ale structurii cîmpului global de producție și de circulație a bunurilor simbolice, celălalt fiind constituit, s-a văzut, prin opoziția ce se stabilește în interiorul cîmpului de producție propriu-zis, între cîmpul de producție restrînsă și cîmpul de mare producție culturală. Dat fiind faptul că orice acțiune pedagogică se definește ca un act de impunere a unui arbitrariu cultural ce se disimulează ca atare și care disimulează arbi-

trariul a ceea ce inculcă, sistemul de învățămînt îndeplinește inevitabil o funcție de legitimare culturală convertind în cultură legitimă, prin simplul efect de disimulare, arbitrariul cultural pe care o formație socială îl impune prin însăși existența sa și, mai precis, reproducînd, prin intermediul delimitării ceea ce merită să fie transmis și dobîndit de ceea ce nu merită, distincția dintre operele legitime și operele ilegitime și totodată dintre modalitatea legitimă și modalitatea ilegitimă de a aborda operele legitime. Învestit cu puterea delegată de a salva o ortodoxie culturală, adică de apăra sfera culturii legitime împotriva mesajelor concurente, schismatice sau eretice, produse atît de cîmpul de producție restrînsă cît și de cîmpul de mare producție culturală și capabile să determine, în diferitele categorii de public cu care intră în contact, exigențe contestatoare și practici heterodoxe, instanțele de conservare și de consacrare culturală îndeplinesc o funcție omoloagă celei îndeplinite de biserică și care, după Max Weber, trebuie „să-și întemeieze și să-și delimiteze sistematic noua doctrină victorioasă sau să o apere pe cea veche împotriva atacurilor profetice, să stabilească ceea ce are și ceea ce n-are valoare de sacru și să îl facă să intre în credința laicilor" (29). Este astfel firesc ca Sainte-Beuve, împreună cu Adger pe care-l citează, să recurgă la metafora religioasă ca să exprime logica structural determinată a instituției de legitimare prin excelență, Academia franceză „Academia, din momentul în care ajunge să se creadă un sanctuar ortodox (și izbutește lesne), are nevoie de existența în afară a unei oarecare erezii pe care să o combată. În acel moment, în 1817, în lipsa altei erezii, romanticii nefiind încă născuți sau la o vîrstă matură, erau combătuți discipolii și imitatorii abatelui Delille (...). (Auger, în 1842) deschise ședința printr-un discurs care fu o adevărată declarație de răz-

boi și o denunțare formală a romantismului «O nouă schismă literară, spunea el, se afirmă astăzi. Mulți dintre cei crescuți în respectul religios pentru vechile doctrine, consacrate de nenumărate capodopere, sînt îngrijorați, speriați de planurile sectei pe cale a se naște și par a cere să li se asigure încrederea (...)». Acest discurs a avut un ecou deosebit, făcîndu-i să jubileze de fericire pe adversari. Spiritualul polemist Henri Beyle (Stendhal), în îndrăznețele sale broșuri, avea să reia amuzat «Dl. Auger a spus-o, sînt un sectant». Trebuind să-l primească pe dl. Soumet în același an (25 noiembrie), dl. Auger își sporea anatemele «împotriva formei dramei romantice, împotriva acestei poetici barbare care ar dori să i se acorde credit», spunea el, și care viola cu totul *ortoxia literară*. Toate cuvintele sacramentale, *ortodoxie, sectă, schismă,* erau proferate și nu fu el vinovat de faptul că Academia nu s-a constituit în sinod sau în conciliu" (30). După tradițiile istorice proprii fiecărei formațiuni sociale, funcțiile de reproducție și de legitimare se pot afla concentrate într-o singură instituție, cum a fost cazul, în secolul XVII, cu Academia regală de Pictură (31), sau împărțite între instituțiile diferite, ca sistemul de învățămînt, academiile, insanțele oficiale sau semioficiale de difuzare (muzee, teatre, opere, săli de concert etc.), la care se pot adăuga instanțe mai puțin recunoscute, dar exprimîndu-i mai fidel pe producătorii culturali, cum sînt societățile savante, cenaclurile, revistele, galeriile, și cu atît mai mult înclinate să refuze verdictele instanțelor canonice cu cît se afirmă cu mai multă putere autonomia cîmpului intelectual.

Oricît de mari ar putea fi variațiile structurii relațiilor dintre instanțele de consacrare și de conservare, durata „procesului de canonizare" organizat de aceste instanțe înainte de a acorda consacrarea pare cu atît mai lung cu cît autoritatea lor este mai larg recunoscută și în măsură

a se impune mai durabil legea concurenței pentru consacrare, care presupune și conferă puterea de a consacra, condamnă la eternă urgență instanțele de consacrare al căror resort este cel mai limitat, cum sînt criticii de avangardă, urmăriți de teama de a-și compromite prestigiul de descoperitori ratînd o descoperire și constrînși să intre în schimburile de atestări ale charismei care fac din ei purtătorii de cuvînt și teoreticienii, uneori publicitarii și impresarii, artiștilor și ai artei lor ; academiile (și în secolul XIX saloanele) sau corpul conservatorilor de muzee, instanțe de legitimare care aspiră la monopolul consacrării producătorilor contemporani, trebuie să combine tradiția și inovația temperată, în măsura în care jurisprudența lor culturală se exercită asupra unor producători contemporani (32) ; cît privește sistemul de învățămînt ce aspiră la monopolul consacrării operelor trecutului și al producției și al consacrării (prin diplomă) a consumatorilor culturali cei mai corespunzători, el nu acordă decît *post mortem* și după o lungă serie de încercări și de experiențe acest semn infailibil al consacrării care-l constituie conversiunea operelor în „clasice“ prin înscrierea lor în programe.

Renan definește astfel, opunînd-o Universității, ceea ce i se părea a fi funcția proprie Academiei „Academia, în ultima vreme, sub pretextul moralei și al seriozității, s-a înclinat fără îndoială prea mult de partea Universității ; este necesar, dar nu prea mult, un spirit al Universității în Academie. Specificul Academiei este de a combina și de a pune la un loc tradiția și inovația. Universitatea este într-adevăr păzitoarea tradiției ea nu este o școală, ci cel mai literar dintre saloane. Academia este și trebuie să rămînă un om de lume. Ea cunoaște trecutul și este atentă la prezent. Fără îndoială că nu se aventurează deloc și nu se grăbește fără măsură ; dar culege la timp, în domeniul creației și chiar al fanteziei poetice, din

literatura de imaginație și de agrement, ceea ce opinia publică îi desemnează dinainte și îi supune spre judecată. Ea aduce o anumită maturitate și nu cedează înainte de a da impresia că se opune. Dreptatea sa se acoperă de politețe și de grație" (E. Renan, *loc. cit.*, p. 108). Ar fi poate de văzut mai mult decît o bizarerie birocratică în dispoziția care, în Franța, interzice înscrierea unui subiect de teză de doctorat consacrată unui autor înaintea morții celui ce-i constituie obiectul. Se știe că, după procedura descrisă de Benedict al XIV-lea în *De beatificatione servorum Dei et canonisatione beatorum,* propunerea de canonizare nu poate fi prezentată decît cel puțin după cincizeci de ani de la moartea persoanei pe care venerația publică o desemnează ca sfîntă.

Printre caracteristicile sistemului de învățămînt care sînt de natură a afecta structura relațiilor cu celelalte instanțe, cea mai importantă — și cea mai adesea stigmatizată atît de marile profeții culturale, cît și de micile erezii — este fără îndoială ritmul de evoluție deosebit de lent, corelativ cu o foarte puternică inerție structurală un sistem ce deține monopolul propriei sale reproduceri este bine situat pentru a îndeplini pînă la capăt tendința spre conservare culturală. Dublînd prin propria sa inerție efectele logicii caracteristice procesului de canonizare, sistemul de învățămînt contribuie la menținerea unui decalaj între cultura produsă de cîmpul de producție și cultura școlară, „banalizată" și raționalizată prin și pentru nevoile educației și, totodată, între schemele de percepție și de apreciere pretinse de noile produse culturale și schemele efectiv stăpînite de fiecare dată de către „publicul cultivat".

Decalajul temporal dintre producția intelectuală și artistică și consacrarea școlară sau, cum se spune uneori, dintre „școală și arta vie" nu este singurul principiu al opoziției dintre cîmpul de producție restrînsă și sistemul ins-

tanțelor de conservare și de consacrare. Pe măsură ce cîmpul de producție restrînsă cîștigă în autonomie, producătorii tind, s-a văzut, să se conceapă ca „creatori“ de drept divin, „revendicîndu-și autoritatea în virtutea charismei lor“, asemenea profetului, altfel spus ca *auctores* pretinzînd să impună o *auctoritas* care nu recunoaște alt principiu de legitimare în afara ei înseși (sau, ceea ce e același lucru, autoritatea grupului de egali, redus cel mai adesea, chiar și în activitățile științifice, la o bisericuță sau la o sectă). De aceea nu pot să recunoască fără rezistență ori reticență autoritatea de instituție pe care sistemul de învățămînt, funcționînd ca instanță de consacrare, o opune pretenției lor concurente. Aceasta cu atît mai puțin cu cît instituția școlară li se prezintă sub forma speciilor de profesori, *lectores* care comentează și expun operele produse de alții (cum spunea deja Gilbert de la Porrée) și a căror producție proprie, chiar atunci cînd nu este destinată direct învățămîntului sau direct rezultată din învățămînt, își datorează multe din caracteristici practicii lor profesionale și poziției pe care ei o ocupă în sistemul de producție și de circulație a bunurilor culturale (33). Se ajunge astfel la principiul relației ambivalente pe care producătorii o întrețin cu autoritatea școlară dacă denunțarea rutinei profesorale este oarecum consubstanțială ambiției profetice, pînă acolo încît ține adesea loc de brevet de calificare charismatică, rezultă că producătorii nu pot evita să acorde atenție verdictelor, fără îndoială revocabile și revizuibile, ale instituției universitare deoarece nu au cum să uite că ea va avea ultimul cuvînt și că consacrarea ultimă nu o pot obține în ultimă instanță decît de la o autoritate a cărei legitimitate o contestă prin întreaga lor practică și întreaga lor ideologie profesională, fără ca totuși să scape competenței acesteia. Și multe din atacurile împotriva instituției școlare dovedesc că autorii lor recunosc într-atît legiti-

mitatea verdictelor ei încît sînt în stare să-i reproșeze că nu i-a recunoscut.

Relația obiectivă dintre cîmpul de producție și sistemul de învățămînt acționînd ca instanță de reproducție și de consacrare se află în același timp întărită sub un anumit aspect și stînjenită sub un altul prin acțiunea mecanismelor sociale care tind să asigure un fel de armonie prestabilită între posturi și ocupanții lor eliminare și autoeliminare, preformare și preorientare familiale și cooptare de clasă sau de fracțiune de clasă etc., toate aceste mecanisme orientează spre siguranța obscură a carierelor de funcționar cultural sau spre norocul prestigios al întreprinderilor culturale independente categorii de agenți foarte diferiți, ale căror trecut școlar și orgine socială, cu dominantă mic-burgheză într-un caz și burgheză în celălalt, predispun la aducerea în activitatea lor a unor ambiții foarte divergente și ca dinainte calculate pentru posturile oferite, cum ar fi de exemplu modestia harnică a *lector*-ului sau ambiția „creatoare a *auctor*-ului (34). Trebuie evitat totuși să se opună prea simplist servitorii mic-burghezi ai instituției boemelor marii burghezii antreprenori liberi sau salariați ai statului, intelectuali (în sensul cel mai larg) și artiști au comun faptul de a ocupa o poziție dominată în cîmpul puterii (chiar și cînd i se opun în mod relativ sub acest raport, ca în timpul „republicii profesorilor“), pe de altă parte, cutezanțele contestatare ale *auctor*-ului își pot afla limita în dispozițiile etice și politice moștenite dintr-o primă educație burgheză, în vreme ce artiștii și mai ales profesorii proveniți din mica burghezie sînt cei mai strîns supuși constrîngerii directe sau indirecte a statului, capabil să orienteze practicile și producția prin subvențiile, misiunile, promovările, posturile onorifice, chiar decorațiile sale — tot atîtea prime acordate cuvîntului sau tăcerii, compromisului sau abținerii (35) — și

de asemenea cele mai strict închise în rețeaua de relații de dependență prin independență ce unesc sistemul de învățămînt de clasele dominante, orientîndu-i funcționarea și, prin el, partea cea mai inconștientă a practicii funcționarilor săi. Astfel, numai analiza formei particulare a relațiilor întreținute de cele două categorii de agenți, în diferite momente ale istoriei, în funcție de sitemele de dispoziții legate de proveniența lor școlară și socială, cu poziția obiectiv desemnată, în cîmpul puterii, a fiecăruia din cele două sub-cîmpuri, ar putea conduce la principiul diferențelor sau întîlnirilor dintre ideologiile lor și chiar la schimburile de locuri politice în aparență cele mai paradoxale. Nu este nevoie a duce mai departe analiza pentru a se observa cît de riscant ar fi să se reducă relația dintre cîmpul de producție restrînsă și sistemul de învățămînt la confruntarea a două autorități culturale ce se sprijină pe două principii de legitimitate diferite, respectiv autoritatea birocratică a instituției și autoritatea charismatică a „persoanei".

Nu întîmplător eteronomia cîmpului de producție restrînsă, deci funcțiile externe ale produselor sale, nu se manifestă niciodată atît de clar ca în verdictele instituțiilor de legitimare chiar și cele mai îndreptățite să apară ca întemeiate pe un principiu de legitimare specific cultural (prin opoziție cu ingerințele unei puteri economice, politice sau religioase). Ar fi ușor de arătat că însușirile pe care diferitele instanțe de legitimare le datorează poziției lor în sistemul constituit de ele nu sînt decît specificarea în logica relativ autonomă a funcționării lor a însușirilor decurgînd din relația lor cu grupurile sau clasele care le transmit autoritatea. Astfel, multe din caracteristicile Academiei franceze se datorează faptului că ea delegă mai ușor funcția de conservare culturală cu care este investită producătorilor celor

mai dispuși și mai apți să răspundă la cererea fracțiunilor dominante ale clasei dominante și că tinde să consacre autorii și operele care îi sînt desemnate de acest sector al publicului mai degrabă decît cei ce sînt consacrați de instanțele proprii cîmpului de producție restrînsă. La fel, atunci cînd, la capătul unui proces de canonizare astfel făcut încît să producă prin sine un efect de neutralizare și de derealizare, instituția școlară supune operele consacrate unui proces numit de Max Weber „banalizare" (sau „cotidianizare"), și pe care orice acțiune pedagogică tinde inevitabil să îl impună, prin însuși caracterul său cotidian, mesajelor celor mai „extracotidiene", ea mai îndeplinește pe deasupra și funcții de cea mai mare importanță pentru clasa socială care i-a acordat împuternicirea. Dezamorsînd prin și pentru repetiția didactică mesajele cele mai încărcate de violență simbolică, ea le face disponibile pentru violențele autodestructive ale discursului școlar destinat irealității de întreaga logică a instituției sau pentru reconcilierile postume ale eclectismului academic care contribuie la asigurarea consensului cultural al diferitelor fracțiuni ale clasei dominante, derealizînd prin ritualizare actualele sau vechile lor conflicte la fel cum biserica poate neutraliza acuzația de neutralism propovăduind ritualic denunțarea evanghelică a ritualismului, tot astfel filosofia de școală poate afla în evocarea retorică a denunțării socratice a ritualului retoric cel mai bun mod de a dezamorsa această denunțare și de a da în același timp în care își face iluzia depășirii limitelor filosofiei de școală.

Dar, mai în profunzime, este suficient a avea în minte funcția de legitimare a diferențelor sociale pe care o îndeplinesc diferențele culturale, și îndeosebi cele reproduse și sancționate de sistemul de învățămînt, pentru a observa contribuția adusă conservării sociale de către instanțele de conservare culturală, în calitate de depozitare și păzitoare ale legitimi-

tății culturale. Printre efectele ideologice produse de sistemul de învățămînt, unul dintre cele mai paradoxale și mai determinante constă în faptul că el reușește să obțină de la cei ce îi sînt încredințați (adică, într-un regim de școlaritate obligatorie, de la *toți* indivizii) recunoașterea legii culturale care este obiectiv implicată în necunoașterea arbitrariului acestei legi. Să nu se înțeleagă greșit această recunoaștere nu presupune în nici un chip un act de conștiință întemeiat pe cunoașterea legii recunoscute și cu atît mai puțin o adeziune electivă (cum o arată paradigma weberiană a hoțului care recunoaște legitimitatea legii prin simplul fapt că se ascunde pentru a fura). La fel cum, după observația lui Hegel, ignorarea legii nu este o circumstanță atenuantă în fața unui tribunal, tot așa „nimeni nu este de presupus că ignoră legea culturală", nici chiar cei care nu o descoperă decît în fața tribunalului situațiilor sociale în stare să le impună sentimentul degradării lor culturale. Pentru că ea este mereu obiectiv în vigoare, cel puțin în relațiile dintre clase diferite, această lege se impune prin sancțiuni care merg de la cele mai drastic materiale — cum sînt cele suportate de indivizii cei mai lipsiți de capital cultural pe piețele muncii sau ale schimburilor matrimoniale — la cele mai subtil simbolice, cum e ridicolul aplicat „manierelor" contrare normelor indefinibile ce definesc excelența într-o formațiune socială determinată. Sentimentul de a fi exclus din cultura legitimă este expresia cea mai subtilă a dependenței și supunerii deoarece el implică imposibilitatea de excludere a ceea ce exclude, singurul mod de a exclude excluderea. Orice apropiere reflexivă de consumul cultural (îndeosebi cea provocată de anchetă) coincide cu descoperirea ilegitimității sale și, neputînd să i se opună o contra-legitimitate care să nu conțină recunoașterea legitimității refuzate, mem-

brii claselor deposedate de cultura legitimă se remarcă mai puțin ca schismatici decît ca eretici. Recunoașterea implicită a legitimității culturale se dezvăluie în principal prin două tipuri de conduite aparent opuse evitarea plină de respect a celor mai legitime consumuri (cum o dovedește, între altele, atitudinea în muzee a vizitatorilor aparținînd claselor populare) și respingerea rușinată a practicilor eterodoxe. De exemplu, atunci cînd sînt întrebați despre gusturile lor muzicale, cea mai mare parte a muncitorilor se situează spontan pe terenul „marii muzici", declarînd în mod implicit prin aceasta că preferințele lor nu merită a fi menționate ; se întîmplă chiar, și aceasta tot mai mult cu cît ne apropiem de clasele medii, ca ei să declare acele consumuri și acele cunoștințe care li se par cele mai corespunzătoare definiției legitime a muzicii (cum ar fi Wal-Berg, Franck Purcell, *Bolero*-ul lui Ravel sau marile nume, Chopin sau Beethoven). La fel, în materie de pictură, unde cunoașterea numelor marilor pictori depășește cu mult cunoașterea operelor, ei reușesc adesea să enumere patru sau cinci nume de maeștri, chiar și atunci cînd nu au intrat niciodată într-un muzeu. Recunoașterea operelor și a consumurilor legitime sfîrșește aproape întotdeauna prin a se exprima — cel puțin în relația cu anchetatorul, investit prin disimetria situației de anchetă și prin poziția sa socială cu o autoritate favorizînd impunerea legitimității ; ea poate lua forma unei simple profesiuni de credință („îmi place"), a unei declarații de bunăvoință („mi-ar place să cunosc") sau a unei indiferențe mărturisite („asta nu mă interesează") care, în ciuda aparențelor, nu trebuie confundată cu o respingere deoarece se asociază aproape întotdeauna cu sentimentul că lipsa de interes nu este în obiect ci în subiect, sau cu o desconsiderare hotărîtă a culturii dominante care, după cum o atestă însăși agre-

sivitatea sa, coexistă sau alternează cu sentimentul degradării culturale.

Cît privește autoritatea instanțelor de consacrare, începînd cu aceea a instituției școlare (unde situația de anchetă asupra practicilor culturale este sugestivă în măsura în care amintește de situația de examen), ea pare, în mod paradoxal, cu atît mai de nediscutat cu cît este mai mare distanța de conformarea la normele ce le garantează și impune, după cum o demonstrează variațiile opiniilor în funcție de clasa socială asupra acestor instanțe de consacrare situate la frontierele cîmpului de producție restrînsă care sînt premiile literare.

Astfel, legea culturală poate să nu determine prin nimic practicile, ea poate să nu aibă decît excepții, ea nu poate să nu fie resimțită și recunoscută, mai ales atunci cînd este încălcată, ca și legea căreia i se supun conduitele culturale atunci cînd sînt și se vor legitime, ca și, totodată, codul nescris ce permite, între altele, judecarea și clasarea oricărei conduite posibile din punct de vedere al conformării sale la acest cod. Toate antinomiile ideologiei dominate în materie de cultură rezultă din faptul că, disimulînd arbitrariul care îi este specific și reușind să impună, în și prin sancțiunile sale, recunoașterea legitimității acestor sancțiuni, legea culturală tinde să excludă în fapt posibilitatea reală a unei contestări a legii care nu intră imediat în raza de acțiune a legii contestate.

Relațiile dintre cîmpul de producție restrînsă și cîmpul de mare producție

Pentru a putea defini în întregime relația ce se stabilește între cîmpul de producție restrînsă și cîmpul de mare producție ar fi trebuit analizate relațiile care unesc sistemul instanțelor de consacrare cu producătorii pentru pro-

ducători : diferențele legate de opoziția dintre cele două moduri de producție sînt într-adevăr precizate de către cele ce decurg din relația lor cu sistemul instanțelor de consacrare. Cîmpul de mare producție, a cărui supunere la o cerere exterioară este desemnată, în interiorul producției înseși, prin poziția subordonată a producătorilor culturali în raport cu deținătorii instrumentelor de producție și de difuzare (producători de cinema, patroni de presă, mari editori comerciali etc.), ascultă în primul rînd de imperativele concurenței pentru cucerirea pieții, iar structura produsului său social oarecare se deduce din condițiile economice și sociale ale producerii acestuia *arta medie*, în forma sa ideal-tipică, este destinată unui public calificat adesea ca „mediu" (spectator, auditor sau francez „mediu") și, chiar atunci cînd se adresează mai ales unei categorii determinate de nonproducători, ea poate atinge un public socialmente eterogen fie imediat, fie în timp (este cazul teatrului burghez de la sfîrșitul secolului trecut care are astăzi o largă difuzare prin televizune). Prin însăși ambiguitatea și imprecizia sa, definiția spontană a „publicului mediu" sau a „spectatorului mediu" desemnează într-un mod foarte realist (nu este ea oare supusă sancțiunilor pieții ?) piața potențială pe care și-o fixează *în mod explicit* producătorii acestor opere produse pentru publicul lor, deci în întregime definite de către publicul lor, care le comandă opțiunile tehnice și estetice (36).

Acolo unde discursul comun și semisavant (mito-sociologia „mass-media") vede un mesaj omogen producînd un public omogenizat („masificare"), trebuie să se vadă un mesaj nediferențiat, produs pentru un public nediferențiat social cu prețul unei autocenzuri metodice conducînd la abolirea tuturor semnelor și a tuturor factorilor de diferențiere. Și, de fapt, mesajelor celor mai amorfe, de exemplu cotidienele și

săptămînalele de mare tiraj, le corespund publicurile cele mai amorfe social astfel, *France-Soir* are un public a cărui structură după categoria socio-profesională este aproape exact superpozabil structurii populației pariziene (ceea ce înseamnă că lectura acestui ziar nu aduce nici o informație asupra cititorului). La fel se întîmplă cu un săptămînal ca *Paris-Match*, exceptînd ușoara sub-reprezentare a muncitorilor și agricultorilor în cadrul publicului său, în vreme ce cadrele medii și superioare sînt ușor supra-reprezentate.

Pot fi astfel deduse din condițiile sociale ale producerii sale caracteristicile cele mai specifice ale artei medii, precum folosirea unor procedee tehnice și a unor efecte estetice imediat accesibile sau excluderea sistematică a tuturor temelor ce ar putea prilejui controverse sau de natură să șocheze o fracțiune sau alta a publicului în folosul personajelor și a simbolurilor euforizante și stereotipe, *locuri comune* în care cele mai diferite categorii de public pot să se proiecteze. Într-adevăr, această artă este mai întîi produsul unui mod de producție dominat de căutarea rentabilității investițiilor, deci de maxima extindere a publicului neputînd să se mulțumească a urmări intensificarea consumului unei clase sociale determinate, este nevoit să se îndrepte spre creșterea dispersiunii compoziției sociale și culturale a acestui public, adică spre producția de bunuri care, mai ales cînd se adresează unei anumite fracțiuni a publicului, adică uneia sau alteia din *categoriile statistice* (tinerii, femeile, amatorii de fotbal, colecționarii de timbre etc.), trebuie să reprezinte un fel de cel mai mare numitor social (37). În plus, el este cel mai adesea rezultatul unor tranzacții și compromisuri între diferite categorii de agenți, adică nu numai între deținătorii mijloacelor de producție și producătorii mai mult sau mai puțin strict închiși într-un rol exclusiv de tehnicieni însărcinați cu executarea unei comenzi

exterioare, mai mult sau mai puțin dispuși și apți să-și afirme drepturile competenței lor specifice, dar și între înseși diferitele categorii de producători, aduși în situația de a folosi puterea ce le-o conferă competența lor specifică în strategiile urmărind să asigure interese materiale și simbolice foarte divergente, ca și de a reactiva, în același timp, prin evocarea „spectatorului mediu", tendința spre autocenzură generată de vastele organizații industriale și birocratice de producție simbolică.

În toate domeniile vieții artistice se observă aceeași opoziție între două moduri de producție, separate atît prin natura operelor produse și ideologiile politice sau teoriile estetice pe care le vehiculează, cît și prin compoziția socială a publicurilor cărora le sînt oferite. Astfel, cum observă Bertrand Poirot-Delpech, „numai criticii dramatici mai cred — sau se prefac a crede — că diferitele spectacole ce se revendică de la cuvîntul «teatru» țin încă de o singură și aceeași artă (...). Publicurile potențiale sînt atît de distincte, ideologiile, modurile de funcționare, stilurile și interpreții care li se înfățișează sînt atît de opuse, încît regulile și solidaritățile profesionale practic au dispărut" (38).

Destinat „concentrării" (cum o dovedește, de exemplu, dispariția progresivă a unui mare număr de săli pariziene) de către legile rentabilității și integrării în circuitele mondiale de producție ale *show business*-ului, teatrul comercial supraviețuiește astăzi în Franța sub trei forme „versiunile franceze ale unor întreprinderi străine, supervizate, distribuite și în parte comanditate de responsabilii spectacolului original", după o formulă împrumutată de la industria cinematografului și a music-hall-ului, reluările celor mai încercate opere ale teatrului de bulevard tradițional și, în sfîrșit, „comedia inteligentă pentru burghezia luminată" Același dualism, care ia forma unei adevărate schisme culturale, se regăsește în domeniul muzicii, unde opoziția este fără în-

doială și mai brutală decît oriunde în altă parte, între piața artificial întreținută și aproape complet închisă asupra ei înseși a operelor de căutare savantă și piața operelor comerciale, fie că e vorba de „muzica ușoară“ și de „aranjamentele“ de muzică clasică sau de muzica de serie produsă și difuzată de industria music-hall-ului și a discului. Astfel, de exemplu, atunci cînd posturile de radiodifuzare cele mai direct supuse legii pieții acordă un loc infim muzicii clasice (adică cinci ore și jumătate pe săptămînă în 1956, 2 ore în 1965 și o oră în 1966 la *Radio-Luxembourg),* posturile special destinate acestui tip de muzică (de exemplu *France-Musique* și *France-Culture* oferă 96 și 36 ore de muzică clasică pe săptămînă) nu se adresează decît unui public extrem de restrîns și social selecționat ; mai mult poate decît în domeniul teatrului, căutarea de avangardă nu-și datorează posibilitatea de a-și face ascultată producția decît acțiunii cîtorva orchestre subvenționate și libertății relative a celor mai legitime posturi de radiodifuzare față de cererea care obligă marile societăți de concerte să se limiteze la repertoriul operelor și autorilor celor mai consacrați din trecut (39).

Trebuie să evităm a vedea în opoziția dintre cele două moduri de producție a bunurilor simbolice, care nu pot fi definite în întregime decît în și prin relațiile lor, altceva decît produsul unei construcții reductive (40). În interiorul aceluiași univers, se află întotdeauna cazurile intermediare între operele produse prin referință la normele interne ale pieții restrînse și operele direct comandate printr-o reprezentare intuitivă sau științific informată a așteptărilor celui mai larg public : avem, astfel, pentru a nu puncta decît cîteva repere, operele de anvangardă, rezervate cîtorva egali, operele de avangardă pe cale de consacrare sau deja recunoscute de corpul producătorilor, operele de „artă burgheză“, destinate mai precis frac-

țiunilor neintelectuale ale clasei dominante și adesea consacrate de instanțele de legitimare cele mai oficiale (academiile), în sfîrșit operele de artă medie, în interiorul cărora s-ar mai putea distinge, după poziția în ierarhia socială a „publicului țintă“, cultura de marcă (unde se situează, de exemplu, lucrările încununate de marile premii literare), cultura de imitație, înțeleasă în ansamblul mesajelor ce se adresează îndeosebi claselor medii și mai ales fracțiunilor în ascensiune ale acestor clase (lucrările de vulgarizare literară sau științifică, de exemplu) și cultura de masă, adică ansamblul operelor socialmente oarecare și, dacă se poate spune, *omnibus*.

De fapt, opoziția pe care ideologia profesională a producătorilor pentru producători și a purtătorilor lor de cuvînt o stabilește între libertatea creatoare și legea pieții, între constrîngerile sociale care orientează operele din afară și exigențele intrinseci ale operei care cere să fie urmată, ameliorată, finalizată, între operele care sînt create de publicul lor și operele care tind să-și creeze publicul, pe scurt între simplii negustori și „creatorii“ autentici, există fără îndoială un sistem de apărare împotriva *deziluzionării* ce o produce o dată cu progresele diviziunii muncii, constituirea de domenii separate de activitate favorizînd explicitarea funcțiilor lor proprii și organizarea rațională a mijloacelor tehnice în raport cu aceste funcții. Nu este deci întîmplător faptul că arta medie și arta pentru artă, amîndouă produse de artiști și de intelectuali înalt profesionalizați, se caracterizează prin aceeași valorizare a tehnicii ce orientează producția într-un caz spre căutarea efectului (înțeles atît ca efect produs asupra publicului, cît și ca fabricație ingenioasă), în celălalt spre cultul formei pentru formă, afirmare fără precedent a celui mai ireductibil aspect al activității profesionale și, prin aceasta, a specificității și a ireductibilității producătorului. Astfel se explică

faptul că anumite opere de artă medie pot să prezinte caracteristici formale care le facilitează pătrunderea mai devreme sau mai tîrziu în cultura legitimă. Datorită faptului că trebuie să țină seama de convențiile foarte stricte ale unui gen puternic stereotipizat, regizorii de western sînt puși în situația de a-și manifesta virtuozitatea de tehnicieni de înalt profesionalism referindu-se mereu la soluțiile anterioare, presupuse a fi cunoscute, în soluțiile ce le aduc unor probleme canonice, frizînd tot timpul pastișa sau parodia autorilor anteriori cu care se măsoară. Un gen care închide referințe mereu mai numeroase la istoria genului impune o lectură de gradul al doilea, rezervată inițiatului, care nu poate remarca nuanțele și subtilitățile operei decît raportîndu-le la operele anterioare introducînd decalaje subtile și variațiuni fine în raport cu așteptările presupuse, jocul aluziilor interne (chiar acela care a fost întotdeauna practicat de tradițiile literate) autorizează, într-adevăr, la fel ca adeziunea de gradul întîi, percepția detașată și distanțată, analiza erudită sau semnul discret al estetului. Iar westernurile „intelectuale" sînt împlinirea logică a acestor jocuri pure cu limbajul cinematografc care presupune la autorii lor o dispoziție de cinefil ca și de cineast. Același model se aplică, *mutatis mutandis,* benzii desenate, ce a cunoscut un destin întrutotul analog.

Mai în profunzime, arta medie, ca în altă epocă „piesa bine făcută" a „teatrului burghez", se caracterizează prin folosirea unor rețete și a unor competențe „verificate", cel mai adesea împrumutate de la arta savantă, atît pentru alegerea situațiilor cît și pentru construirea intrigilor sau exprimarea sentimentelor ; interesul său pur pentru tehnică și eclectismul său sceptic, care o face să oscileze între plagiat și parodie și care se asociază cel mai adesea unui indiferentism sau unui conservatorism social și politic, trădează poate unul din

adevărurile cele mai bine ascunse ale estetismului artei pentru artă ocupată și condusă în întregime de probleme tehnice, arta pură își asumă contractul tacit prin care fracțiunile dominante ale clasei dominante îi recunosc intelectualului și artistului monopolul producției operei de artă concepute ca instrument de desfătare (și, în al doilea rînd, ca instrument de legitimare simbolică a puterii economice sau politice) cu condiția de a se ține la distanță de lucrurile serioase, adică problemele sociale și politice. Astfel, opoziția dintre idealismul devotamentului față de artă și cinismul supunerii față de legile pieții nu trebuie să ascundă faptul că voința de a opune o legitimitate specific culturală drepturilor puterii și banului care se exprimă în cultul artei pentru artă constituie încă un mod de a recunoaște că afacerile sînt afaceri.

Este semnificativ faptul că criticul de condiție bună definește misiunea artistului ca o muncă de execuție, cerîndu-i a pune o bună competență tehnică în slujba virtuților burgheze, ca „bunul simț", „sănătatea" și „buna dispoziție" (ingrediente indispensabile unei opere „sănătoase" și „bine constituite"), într-un limbaj care s-ar aplica la fel de bine acestui alt „autor executiv" care este inginerul de școală înaltă, obișnuit cu știința „management"-ului „*Clanul sicilienilor* se prezintă sub forma unei intrigi *normal constituite*, pe care Verneuil, cu simplicitatea, *serenitatea, hotărîrea de a ști ce faci, o expune, o dezvoltă și o duce pînă la capăt* în *cel mai frumos stil,* după *reguli clasice.* Povestirea înaintează *în mod clar.* Impecabil. *Nici o scenă inutilă. Fiecare lucru la locul său.* O luminație *precisă.* O acțiune *riguroasă.* Decupajul tehnic este atît de bine *conceput din punctul de vedere al eficacității,* încît se poate vorbi aici de influență creatoare. Regizorul devine *autorul executiv, el aranjează. Îndreaptă. Readuce totul la optica sa personală (...)* Tur de forță deosebit, trei actori celebri se în-

fruntă, fiecare strălucește în felul său și jocul lor *se echilibrează* (...). Operă a celor mai captivanți. *Succes asigurat.* Publicul, se știe ce vrea (chiar și cei anti-Verneuil o știu). El continuă să prefere filmul narativ. Și ce poate fi mai emoționant pînă la urmă decît un film foarte bine făcut, în direcția dorită de către autor ? Dacă s-ar produce mai multe din acestea, s-ar auzi vorbindu-se mai rar de criză" (L. Chauvet, *Figaro,* 5.12.69, s.n.).

Dar cel mai important lucru este însă că aceste două cîmpuri de producție, oricît de opuse ar fi prin funcțiile și prin logica lor de funcționare, coexistă și că produsele lor, din cauza consacrării lor inegale, deci a puterii lor de distincție foarte inegale, au parte de valori materiale și simbolice foarte inegale pe piața bunurilor simbolice, piață mai mult sau mai puțin unificată, în funcție de formațiunile sociale, și dominată de către normele pieții dominante sub raportul legitimității culturale, aceea a operelor de artă savantă, la care permite accesul sistemul de învățămînt și căruia îi impune normele sale de consacrare (41). Asemenea diferitelor tipuri de bunuri simbolice la care oferă acces, diferitele grade și forme de competență ce se întîlnesc într-o societate divizată în clase își datorează valoarea lor socială puterii de discriminare socială și rarității strict culturale ce le-o conferă poziția lor în distribuția competențelor. A ignora că o cultură dominantă datorează esențialul caracteristicilor și funcțiilor sale sociale de legitimare simbolică a dominației faptului că ea este necunoscută ca atare și, prin aceasta, recunoscută ca legitimă, pe scurt, a ignora *faptul* legitimității, înseamnă a cădea fie în etnocentrismul de clasă care îi face pe apărătorii culturii savante să uite fundamentele nonsimbolice ale dominației simbolice a unei culturi asupra alteia, fie în populismul care trădează o recunoaștere vinovată a legimități culturii domi-

nante într-un efort de reabilitare a culturii medii (adesea exaltată ca fiind „cultură populară“) relativismul semisavant care abordează culturile distincte, dar *obiectiv* ierarhizate ale unei societăți divizate în clase după modelul culturilor formațiunilor sociale cu totul independente ca și cele ale eschimoșilor și papuașilor, duce la canonizarea ca atare a culturii medii și o dată cu ea a tuturor însușirilor pe care ea le datorează poziției sale dominate în ierarhia legitimităților (42).

Căutările originale care ajung să se dezvolte în sistemul de mare producție (sau sînt importate) își atrag repede limita atîta vreme cît nu au întîlnit un public specific (asemenea cinematografului de avangardă), din cauza rupturilor de comunicare pe care riscă să le provoace prin întrebuințarea de coduri inaccesibile „marelui public“. De aceea arta medie nu-și poate reînnoi tehnicile și tematica decît împrumutînd de la cultura savantă și, mai adesea, de la „arta burgheză“ procedeele cele mai divulgate dintre cele pe care acestea le foloseau vreme de una sau două generații, mai degrabă „adaptînd“ temele și subiectele cele mai consacrate sau cele mai ușor de restructurat după legile tradiționale de compoziție a artelor populare (de exemplu împărțirea maniheistă a rolurilor). Rezultă de aici că arta medie nu are altă istorie în afara celei care i-o impun transformările tehnicilor și legile concurenței.

Aceeași eteronomie caracterizează receptarea artei medii, obsedată mereu de raportarea la arta savantă. Unul din motivele pentru care cultura medie nu-și poate revendica autonomia este, între altele, acela că ea își datorează o parte din farmecul său, pentru cei ce o consumă, acestor raportări la cultura savantă pe care le conține și care o fac și o îndreptățesc să aspire la identificarea cu această cultură lucru evident în acel gen tipic pentru cultura medie care este „adaptarea“, opere cinemato-

grafice inspirate din piese de teatru sau din romane, „orchestrații populare“ de muzică savantă sau, invers, „orchestrații“ cu aer savant de arii „populare“, fără a mai vorbi de „interpretări“ vocale de opere clasice într-un stil ce evocă în același timp cîntecul cercetășesc și corul îngerilor. O dispoziție lacomă și anxioasă față de cultură, bunăvoință pură, dar goală și lipsită de repere sau de principii indispensabile unei aplicări adecvate, îi destinează pe micii burghezi tuturor formelor de *falsă recunoaștere* care definesc *allodoxia* culturală acestc erori de identificare, astfel făcute încît să dea celor ce le sînt victime iluzia ortodoxiei culturale, sînt autorizate și chiar intenționat încurajate de ceea ce s-ar dori să se cheme „cultura de imitație“, substitut degradat și declasat (în dublul sens al termenului) al culturii legitime care procură la preț bun sau redus iluzia de a fi demn de un consum legitim reunind aparențele legitimității și accesibilității, asociere prin definiție exclusivă. Și în materie de cultură, folosirea „imitației“ este un fel de bluf inconștient care nu-l înșală decît pe cel ce blufează, deoarece numai el este interesat să ia copia drept original și falsul ca autentic cum să înțelegi altfel faptul că atîția cititori ai revistei *Science et vie* rezumă motivele satisfacției lor în acest soi de ecuație trucată (în care toți cumpărătorii de „imitații“, de solduri și de ocazii vor recunoaște echivalentul propriului lor „este mai ieftin și are același efect“) „este o revistă accesibilă tuturor, rămînînd totodată de un înalt nivel științific“ ? La fel, opereta și „muzica ușoară“, cu o notă aparte pentru valsurile lui Strauss, atît de des citate în convorbiri, își datorează fără îndoială o parte din seducția exercitată asupra claselor medii faptului că, ocupînd o poziție medie între șansonetă și „marea muzică“, între music-hall și operă, pot să apară, privite „de jos“, ca genuri legitime.

Dar, oricare ar fi interesul pe care l-ar avea agenții să o disimuleze, ierarhia specific culturală stabilită obiectiv între cele două moduri de producție și în același timp între produsele lor nu încetează să se impună atît producătorilor cît și consumatorilor, ale căror practici și ideologii sînt impuse în cea mai mare parte de poziția în această ierarhie a bunurilor pe care le produc sau consumă. Ea se află la originea acestei judecăți principiale care întemeiază toate judecățile particulare și care permite cunoscătorului să discearnă dintr-o dată rînduielile de legitimitate (trăite ca „nivele de calitate"), plecînd de la repere la fel de extrinseci ca genul operei, postul de radio, numele teatrului, al galeriei sau al regizorului, și să adopte postura convenabilă pentru fiecare caz în parte. Operele care se desemnează în mod evident ca aparținînd sferei legitimului, fie și numai prin genul lor, solicită o dispoziție pioasă, ceremonială și ritualizată (chiar și în desacralizare), care ar fi deplasată sau chiar ridicolă și grosolană (în calitate de *allodoxia)* în fața unor bunuri culturale situate în afara acestei sfere. Cît privește artele marginale pe cale de consacrare ca jazzul, cinematograful sau fotografia, ele provoacă numai cîtorva virtuoși marginali acea dispoziție pioasă ce se impune în fața operelor aparținînd culturii legitime cunoașterea regulilor tehnice sau a principiilor estetice făcînd parte din preliminariile însoțirii devotate necesare savurării operelor legitime rămîne excepțională în aceste domenii, nu numai pentru că ea nu este inculcată sau legitimată de sistemul de învățămînt, ci și pentru că nu face obiectul acelor sancțiuni materiale sau simbolice, pozitive sau negative (ca respectul impus de discursul cultivat ori jena provocată de dezacorduri gramaticale ori mărturisirea ignoranței), la care sînt întotdeauna supuse competența sau incompetența în domeniul culturii legitime. Randamentul simbolic al unei forme particulare de competență cultu-

rală și îndeosebi ceea ce se poate numi puterea sa de distincție sau puterea de discriminare după cum este utilizată în schimburile dintre membrii aceleiași clase sau între membrii unor clase sociale diferite depinde fundamental de gradul său de legitimitate. Întotdeauna într-un tip anume de raporturi de comunicare, conversație mondenă, colocviu administrativ, congres științific, discuție între prieteni, sporovăială zilnică („zvonul" spune aproximativ *Larousse* este ceea ce dă naștere la „cancanuri", subiecte de discuție) sau, caz aparte, dar deosebit de important, exercițiu sau expunere de examen, o competență poate obține profituri strict simbolice și profiturile materiale ce le urmează (și unele ca și celelalte nefiind numai profituri asigurate de simpla posesiune a competenței sau a unor certificate social garantate de competență, cum este diploma) astfel, cel mai bun indicator al ierarhiilor valorilor recunoscute în diferitele domenii ale culturii poate fi aflat în profitul simbolic obținut de competența corespunzătoare, după clase sau fracțiunile de clasă, în diferitele forme de schimb simbolic, principiul ierarhiei dominante lăsîndu-se poate descoperit în opoziția dintre obiectele demne să intre în conversația mondenă (de altfel ele însele ierarhizate) și cele excluse ca ridicole, pedante sau „vulgare".

Deși are cel puțin meritul de a îndreptăți, de exemplu, minimul prestigiu cu care rămîne învestită cultura științifică, foarte puțin rentabilă în conversația de salon — cel puțin dacă nu se reconvertește în reflexie asupra filosofiei științei sau în meditație teologico-metafizică asupra destinului umanității —, un asemenea indicator poate să pară grosolan și discutabil. Și, în fapt, sînt imediat observate toate dezacordurile care despart diferitele fracțiuni ale clasei dominante atît în ce privește locul ce revine capitalului cultural în ierarhia principiilor de ierarhizare socială, cît și asupra rangului desemnat diferitelor tipuri de com-

petență culturală, opoziția cea mai accentuată sub acest aspect fiind cea dintre fracțiunile dominante ale clasei dominante și fracțiunea intelectuală. S-ar putea chiar contesta existența unei ierarhii unice a legitimităților culturale în interiorul unei singure și aceleiași fracțiuni atunci cînd se au în vedere diviziunile fracțiunii intelectuale în realitate, pe lîngă faptul că, așa cum s-a văzut, concurența și competiția presupun, ca principiu și miză, recunoașterea legitimității, intelectualii ținînd de același cîmp pot fi în dezacord asupra obiectelor despre care discută, căzînd de acord cel puțin ca să discute despre anumite obiecte, adică asupra recunoașterii unei ierarhii a obiectelor demne de avut în vedere și de discutat.

Una dintre funcțiile sistemului de învățămînt ar putea fi aceea de a asigura consensul diferitelor fracțiuni asupra unei definiții minimale a legitimului și ilegitimului, a obiectelor care merită sau nu a fi discutate, a ceea ce trebuie știut și a ceea ce se poate ignora, a ceea ce poate și trebuie să fie admirat. Se întîmplă uneori să iasă la iveală arbitrariul delimitării impuse de taxinomiile școlare între ceea ce merită să fie învățat în clase („clasicii") și ce nu merită — de exemplu atunci cînd inerția sistemului de învățămînt, pus în situația de a menține în programă tot ce a fost odată înscris, arbitrariu ce contrazice prea fățiș interesele cutărei sau cutărei categorii de beneficiari privilegiați. Însă principiile acestor ierarhii și, *a fortiori*, cererea de principiu implicată în faptul ierarhizării, scapă conștientizării și contestării deoarece, la capătul unei inculcări arbitrare tinzînd să disimuleze arbitrariul inculcării și a ceea ce a inculcat, diferențele produse de aplicarea acestui principiu de ierarhizare arbitrară sînt trăite ca înscrise în natura însăși a obiectelor pe care le separă, ca și cum acestea ar fi în mod logic anterioare principiului ce le-a produs. Și, în fapt, nenumărate sînt declarațiile ce atestă că consacra-

rea culturală impune obiectelor, persoanelor și situațiilor un fel de promovare ontologică, amintind de o transsubstanțializare. Opoziția dintre legitim și nelegitim acoperă astfel aproape opoziția dintre modul de producție caracteristic unui cîmp de producție care este pentru el însuși propria sa piață și care depinde, pentru reproducerea sa, de un sistem de învățămînt acționînd în plus ca instanță de legitimare, și modul de producție caracteristic unui cîmp de producție ce se organizează în funcție de o cerere externă, inferioară social și cultural. Această opoziție dintre cele două piețe și, corespunzător, dintre producătorii pentru producători și producătorii pentru neproducători, despărțiți în mod obiectiv, oricare le-ar fi intențiile conștiente și proiectele explicite; de mărimea și compoziția socială a publicului lor, impune întreaga reprezentare pe care producătorii, scriitori, artiști sau savanți, și-o fac despre profesiunea lor și constituie principiul fundamental al taxinomiilor după care aceștia clasează și ierarhizează operele (începînd cu propria lor operă). În vreme ce producătorii pentru producători trebuie să afle într-o reprezentare transfigurată a funcției lor sociale o modalitate de depășire a contradicției inerente relației care-i unește în mod obiectiv cu publicul lor, nu arareori scriitorul de succes propune o reprezentare a sarcinii sale foarte îndepărtată de reprezentarea charismatică a „misiunii“ scriitorului „Scrisul este o muncă la fel ca oricare alta. Nu este de ajuns să ai imaginație sau talent. Trebuie mai cu seamă o anumită disciplină. E preferabil să-ți impui să scrii două pagini în fiecare zi decît zece o dată pe săptămînă. Pentru aceasta condiția esențială este de a fi în formă. Tot așa cum un sportiv trebuie să fie în formă înainte de a alerga o sută de metri sau de a juca un meci de fotbal“ (43). Nu toți scriitorii și artiștii, ale căror opere se adresează în mod obiectiv „marelui public“ au, probabil, cel pu-

ţin la începutul carierei, o reprezentare atît de realistă şi de „deziluzionată" asupra funcţiei lor. Totuşi, ei nu pot să nu ţină seama şi, mai devreme sau mai tîrziu, să nu-şi însuşească imaginea propriei opere ce le este remisă de cîmp şi care exprimă, după categoria specific culturală a legitimului şi ilegitimului, opoziţia dintre cele două moduri de producţie aşa cum se denunţă ea în calitatea socială a publicului lor („intelectual" sau „burghez", de exemplu), ea însăşi direct descifrată după mărimea acestui public sau după indici mai indirecţi ca gradul de consacrare specific culturală a instanţelor însărcinate cu difuzarea ei sînt, într-adevăr, cu atît mai înclinaţi să adopte reprezentarea justificatoare a artei lor ce le este propusă de critica destinată fracţiunilor neintelectuale ale burgheziei şi care opune calităţile profesionale ale unui bun tehnician al divertismentului, perfect stăpîn pe tehnica şi pe meseria sa, îndrăznelilor necontrolate şi îngrijorătoare ale artei „intelectuale", calităţi pe care producătorii pentru producători şi criticii lor le resping în afara universului artei legitime. În plus, fără îndoială că dezvoltarea unor vaste unităţi colective de producţie, nu numai în domeniul radioului, al televiziunii, al cinematografului, al jurnalismului, ci şi al cercetării ştiinţifice şi declinul corespunzător al artizanatului intelectual spre folosul celui salariat, provoacă o transformare a raportului pe care producătorul îl întreţine cu lucrul său, ca şi a reprezentărilor pe care le are despre funcţia sa în structura socială şi, prin aceasta, a ideologiilor estetice şi politice pe care le profesează. O muncă intelectuală care se îndeplineşte colectiv, în interiorul unor unităţi de producţie diferenţiate şi adesea ierarhizate tehnic şi social şi care depind, în mare măsură, de munca colectivă, trecută sau prezentă, şi de instrumente de producţie costisitoare, nu se mai poate înconjura cu aura charismatică legată de

scriitorul și artistul tradiționali, mici producători independenți, stăpîni pe instrumentele lor de producție și utilizînd doar capitalul lor cultural, predispus a fi perceput ca dar al grației.

Poziții și luări de poziții

Forma relațiilor pe care fiecare din clasele de producători de bunuri simbolice le întreține cu celelalte clase de producători, cu diferitele semnificații disponibile la un moment dat și, prin aceasta, cu clasa de opere pe care le produce, depinde în mod direct de poziția pe care o ocupă în interiorul cîmpului de producție și de circulație a bunurilor simbolice în ansamblu și, corespunzător, în ierarhia specific culturală a gradelor de consacrare, poziție ce implică o definire obiectivă a practicii și a produselor practicii sale. Eficiența acestei definiții ce se impune oricărui producător ca un fapt, dictîndu-i ideologia și practica, nu se manifestă niciodată atît de limpede ca în conduitele inspirate de efortul de a o depăși. Astfel, ansamblul determinațiilor înscrise în poziția lor este ceea ce îi face pe criticii profesioniști ai jazzului sau ai filmului, adesea respinși spre aceste arte „marginale“ de marginalitatea lor în cîmpul de producție restrînsă și destinați să nu atingă niciodată decît mici grupuri de producători și mici grupuri de amatori, să mimeze tonul doct și sentențios și cultul erudiției al criticii universitare sau să caute o cauțiune teoretică, politică sau estetică în obscuritățile unui limbaj împrumutat (44). Spre deosebire de o practică legitimă, o practică pe cale de legitimare pune continuu celor ce i se dedică problema propriei sale legitimități astfel, fotografia, această „artă medie“ situată la jumătatea drumului între practicile nobile și practicile „vulgare“, aparent abandonate anarhiei gusturilor și culorilor, îi obligă pe cei care vor să rupă cu regulile practicii comune să creeze pe de-a-n-

tregul substitutul (care nu poate să nu apară ca atare) a ceea ce este dat slujitorilor legitimi ai artelor legitime, adică sentimentul ortodoxiei, împreună cu toate certitudinile și asigurările corespunzătoare, de la modelele tehnice pînă la teoriile estetice. În general, toți cei a căror poziție îi silește să cucerească pentru ei înșiși și pentru practica lor legitimitatea care este acordată dintr-o dată profesioniștilor consacrate, vulgarizatori, ziariști științifici, realizatori de emisiuni de radio sau de televiziune cu pretenție culturală, cercetători din birouri de studii particulare etc., se expun sporirii suspiciunii prealabile de care sînt înconjurați prin eforturile pe care nu pot evita să nu le facă pentru a o risipi sau a-i contesta principiile : agresivitatea ambivalentă ce o manifestă adesea împotriva instanțelor de consacrare și, îndeosebi, împotriva sistemului de învățămînt, fără a le putea opune o legitimitate antagonistă, dovedește înainte de toate dorința loc de a fi recunoscuți și, prin aceasta, recunoașterea care i-o acordă. Nu este întîmplător faptul că același tip de raport anxios și nefericit, căci intrinsec contradictoriu, față de cultura legitimă se observă la clasele medii ocupînd în structura raporturilor de clasă o poziție omoloagă celei ocupate de acești intelectuali marginali în sistemul de producție și de circulație a bunurilor simbolice, micii burghezi nu pot nici să-și însușească în întregime nici să excludă complet cultura care-i exclude deoarece, între alte motive, recunoașterea legii care condamnă ca „laborioase“ sau „pretențioase“ eforturile lor de identificare prin anticipație cu clasele dominante, însușindu-și cultura legitimă, este cuprinsă în însuși efortul de a se conforma unei legi culturale care cere o conformare fără efort.

S-ar putea obiecta că fascinația pe care „succesul“ a exercitat-o întotdeauna asupra intelec-

tualilor și artiștilor se impune astăzi mai mult ca niciodată, conferind deținătorilor unei puteri, cel puțin parțiale, asupra instrumentelor de difuzare, ca anumiți ziariști sau realizatori de emisiuni de radio sau de televiziune, o autoritate specific culturală: nu sînt văzuți oare membrii celor mai înalte instanțe academice sau școlare dînd tîrcoale vulgarizatorilor, nu fără oarecare stînjeneală și cu grija evidentă de a păstra distanța, în „dezbateri istorice", sau scriitori de renume grăbindu-se să răspundă invitațiilor de la radio sau de la televiziune ? În realitate, departe de a conferi o consacrare ale cărei principii le-ar deține singuri, ziaristul și vulgarizatorul care-și asociază preotul la praznicul culturii medii, nu fac decît să răsplătească prin notorietatea pe care o pot oferi în schimbul garanției ce le-o pot da numai membrii celor mai consacrate instanțe de consacrare, garanție ce le este indispensabilă pentru producerea efectului de *allodoxia,* principiu al puterii lor în aparență culturale asupra publicului. Este adevărat că intervenția instrumentelor de mare difuzare, cum sînt cotidienele sau săptămînalele cu pretenții culturale, revistele de vulgarizare sau televiziunea, poate produce efecte anomice în însuși interiorul cîmpului de producție restrînsă, încurajîndu-i pe producători (sau, ma iexact, unele categorii dintre ei, definite prin poziția ce-o ocupă în cîmp) să se angajeze în dezbateri fictive și trucate, dominate de căutarea succesului imediat Schopenhauer oferă paradigma anumitor dezbateri intelectuale cînd descrie, în a sa *Euristische Dialektik* (Dialectica euristică), această formă de argumentare neloială care, într-o discuție științifică ținută în prezența unui martor incompetent, constă în ridicarea unei obiecții nepertinente, dar care îl obligă pe adversar la o lungă respingere tehnică, inaccesibilă martorului. Nimic n-ar fi însă mai naiv decît să aștepți sau să te temi că sancțiunile decernate de deținătorii

controlului instrumentelor de difuzare ar fi de natură să confere o consacrare capabilă să concureze în mod eficient și durabil pe aceea al cărei monopol pretinde să îl păstreze cîmpul producătorilor: de fapt, producătorii care se aventurează pe acest teren sînt expuși mereu la a se condamna ei înșiși, mai devreme sau mai tîrziu, în fața grupului egalilor lor, prin recurgerea la această formă de „concurență neloială" care este folosirea de mijloace eretice pentru cîștigarea publicului rîvnit, convingîndu-l că publicul celorlalți producători nu este decît un efect al modei sau al publicității și că opera sa eretică este produsul căutării acestui efect. În plus, dată fiind poziția ocupată de specialiștii difuzării în structura sistemului și care îi constrînge, cum s-a văzut, să caute pentru activitatea lor contestată garanțiile cele mai consacrate și să folosească puterea ce le-o asigură stăpînirea instrumentelor de difuzare pentru a-i aduce pe terenul lor pe producătorii de bunuri legitime, acțiunea lor nu poate, paradoxal, să se exercite decît în sensul conservării și consolidării ierarhiilor celor mai cunoscute și recunoscute, cum o dovedește utilizarea intensivă a înaltelor autorități universitare și academice de către televiziunea sau jurnalismul cu pretenții culturale și publicitatea în favoarea produselor culturale destinate claselor medii (reviste de vulgarizare, enciclopedii, „școli" etc.).

Structura relațiilor obiective dintre cîmpul de producție restrînsă și cîmpul de mare producție constituie principiul mecanismelor care, în afara oricărei intervenții conștiente și a oricărei jurisdicții formale, tind să îndepărteze solicitările externe și, îndeosebi, incitațiile la „vulgarizare" care, ca și „vulgaritatea", nu poate fi definită decît structural, adică în și prin opoziția ce se stabilește obiectiv între două moduri de producție. Astfel, de exemplu, dacă succesul dobîndit de o producție destinată unui public exterior grupului de egali nu spo-

rește prin nimic creditul pe care un cercetător poate să-l dețină în interiorul comunității științifice și dacă acesta riscă să apară mereu ca un fel de trafic de influență destinat să exercite o presiune ilegitimă asupra judecății egalilor, aceasta se datorează faptului că apartenența unui produs sau a unei practici la categoria legitimului sau ilegitimului constituie o însușire care-i revine *din afară*, independent de intențiile producătorului ; ea este într-adevăr funcție de întreaga structură a relațiilor obiective dintre poziția producătorului în ierarhia specific culturală și calitatea specific culturală a publicului pe care-l vizează intenționat sau îl atinge în mod obiectiv și care se relevă în tipul de instrumente de difuzare, și ele cultural calificate, pe care le utilizează (reviste specializate, reviste de vulgarizare sau ziare de mare tiraj, editori consacrați sau comerciali, comunicare într-o societate savantă sau conferință mondenă etc.). Pe scurt, logica însăși a funcționării sale este cea care, mai bine decît orice interdicții, protejează integritatea cîmpului de producție restrînsă : numai producătorii înzestrați cu cele mai indiscutabile semne ale consacrării culturale, în definitiv cele mai adecvate pentru a fi purtătoarele de cuvînt ale grupului în afară, întrucît sînt cele mai corespunzătoare normelor sale, pot să se aventureze dincolo de limitele cîmpului de practici legitime fără ca să riște contaminarea calității producției lor de către calitatea publicului și fără să-și atragă dezaprobarea comunității deoarece succesul în fața unui public de ocazie nu ar adăuga nimic autorității lor specific culturale.

Astfel, toate relațiile pe care poate să le stabilească o categorie anumită de producători cu celelalte categorii de producători sau cu publicul exterior și, *a fortiori*, cu oricare instanță socială exterioară — fie că e vorba de puteri economice cu dimensiune culturală ca ale ne-

gustorilor de tablouri și ale editorilor, sau de puteri politice sau chiar de instanțe de consacrare culturală a căror autoritate își află principiul direct în afara cîmpului de producători, ca academiile —, sînt mediate de structura cîmpului : ele depind într-adevăr de poziția pe care această categorie particulară o ocupă în ierarhia stabilită sub aspectul legitimității culturale în interiorul cîmpului. Astfel, a construi sistemul relativ autonom al relațiilor de producție și de circulație a bunurilor simbolice înseamnă a da posibilitatea să se observe însușirile de poziție pe care o categorie oarecare de agenți de producție sau de difuzare culturală le datorează locului ce-l ocupă în structura acestui cîmp și, prin aceasta, să se explice semnificația și funcția pe care practicile și operele ca luări de poziție le datorează *poziției* celor ce le produc în cîmpul raporturilor sociale de producție și de circulație și poziției corespunzătoare pe care o ocupă în spațiul posibilelor culturale conceput ca sistemul alegerilor culturale (tematice, stilistice etc.) *obiectiv posibile* într-o stare dată a cîmpului de producție și de circulație : toate luările de poziție constitutive ale acestui spațiu al posibilelor nu se oferă ocupanților unei poziții determinate în cîmp cu aceeași probabilitate sau, dacă ar fi să vorbim ca Leibniz, cu aceeași „pretenție de existență" ; invers, fiecărei poziții din cîmp îi revine, cu titlu de potențialitate obiectivă, o clasă particulară de luări de poziție culturale (adică un anumit lot de probleme și de scheme de rezolvare, de teme și de procedee, de poziții estetice și politice etc.) care nu pot fi definite decît diferențial, adică în raport cu celelalte poziții culturale constitutive ale spațiului posibilelor culturale din momentul respectiv, și care definesc totodată pe cei care le ocupă în raport cu celelalte poziții și cu cei care le-au ocupat.

„Dacă aveam gloria lui Paul Bourget, spunea Arthur Cravan, m-aș fi înfățișat în fiecare

seară în slip într-o revistă de music-hall și vă garantez că aș fi dat lovitura“ (45). Această acțiune de rentabilizare a gloriei literare nu ar fi apărut imediat ca autodistructivă și comică dacă nu ar fi presupus un raport desacralizat și desacralizant față de autoritatea literară, de neconceput pentru oricare altul în afara unui artist marginal, cunoscînd și recunoscînd suficient principiile legitimității culturale ca să se situeze în imaginație în afara legii culturale (46). Astfel, nu există poziție în cîmpul de producție culturală (și în general în structura socială) care să nu ceară un tip determinat de luări de poziție și care să nu excludă totodată o întreagă parte din luările de poziție teoretic posibile. Ca să fie astfel, nu este nevoie ca luările de poziție posibile sau excluse să facă obiectul unor interdicții sau prescripții explicite prin intermediul habitus-ului, principiu generator de strategii ce sînt în același timp parțial imprevizibile și totuși circumscrise, cel puțin în mod negativ, în limitele constitutive ale unei definiții sociale a „rezonabilului“, sau, mai bine, a ceea ce se poate gîndi și a ceea ce se poate face, aspirațiile subiective tind să se ajusteze la șansele obiective cel puțin în măsura în care, cum se întîmplă cel mai adesea în cîmpul de producție culturală, diferitele mecanisme responsabile de „vocații“, de excluderi și de cooptări tind să asigure potrivirea agenților la pozițiile pe care le ocupă.

Datorită faptului că toate interacțiunile directe dintre agenți sau dintre agenți și instanțele de difuzare sau de consacrare sînt definite într-un fel de pozițiile ocupate în structura relațiilor constitutive ale cîmpului, indicii (și îndeosebi semnele întotdeauna ambigui de recunoaștere) care pot fi înregistrate, mai mult sau mai puțin conștient, cu ocazia acestor interacțiuni și care sînt selecționați și interpretați în conformitate cu schemele inconștiente ale habitus-ului, contribuie la formarea reprezentării subiective pe care agenții o pot avea asu-

pra reprezentării sociale a poziției lor în ierarhia consacrării. Această reprezentare semiconștientă constituie ca însăși una din medierile prin care se definește, în relație cu reprezentarea socială a luărilor de poziție posibile, probabile sau imposibile sau, dacă vreți, tolerate, recomandate sau interzise ocupanților diferitelor clase de poziții, sistemul aspirațiilor și ambițiilor ocupanților acestei clase de poziții.

Ar fi inutil să pretinzi a distinge efectul dispozițiilor durabile, generalizate și transpozabile, care nu pot afla într-o situație determinată altceva decît o cauză ocazională a actualizării lor, și efectul apercepției și al aprecierii conștiente sau semiconștiente al acestei situații și al strategiilor intenționale sau semiintenționale destinate să-i răspundă : dispozițiile cele mai inconștiente, cum sînt cele ce constituie habitus-ul primar de clasă, s-au format ele însele prin intermediul interiorizării unui sistem obiectiv selecționat de semne, de indici și de sancțiuni care nu constituiau decît materializarea în obiecte și în cuvinte sau conduite a unei categorii particulare de structuri obiective ; și ele constituie la rîndul lor principiul de selecție a tuturor semnelor și indicilor oferiți de situații extrem de diferite care sînt capabile să-și determine actualizarea. Pentru a da o idee despre relațiile complexe, dar în definitiv convergente, dintre dispozițiile inconștiente și experiențele pe care le structurează sau, încă, între strategiile inconștiente elaborate de habitus și strategiile conștiente sau semiconștiente produse ca răspuns la o situație structurată după schemele habitus-ului, trebuie analizat un exemplu. Manuscrisele pe care le primește un editor, *desemnat* în mod necesar prin simplul fapt că ocupă o poziție în spațiul caselor de editură, sînt produsul unui fel de preselecții operate de autorii înșiși în funcție de reprezentarea care și-o fac despre editor și

tendința literară ce o reprezintă, acea reprezentare care a putut orienta conștient sau inconștient producția lor fiind ea însăși funcție a relației obiective dintre pozițiile lor corespunzătoare în cîmp ; ei sînt în plus afectați de o serie de determinații (de exemplu, „interesant, dar prea puțin comercial“ sau „prea puțin comercial, dar interesant“) care decurg din relația stabilită între poziția autorului în cîmpul de producție (tînăr autor necunoscut, autor consacrat, autor al editurii etc.) și poziția editorului în sistemul de producție și de circulație (editor „comercial“, consacrat sau de avangardă) ; autorii poartă cel mai adesea semnul intermediarului prin care au ajuns la editor (director de colecție, lector, „autor al editurii“ etc.) și a cărui autoritate pe lîngă editor este încă o dată funcție a pozițiilor respective în cîmp. Datorită faptului că intențiile subiective și dispozițiile inconștiente contribuie la eficacitatea structurilor obiective la care sînt adaptate în mod obiectiv cel puțin în măsura în care sînt produsul acestora, interferența dintre determinismele obiective și determinarea subiectivă tind să-l conducă pe fiecare agent, fie și cu prețul cîtorva încercări și erori, spre „locul natural“ care-i este dinainte desemnat și rezervat de structura cîmpului. Se înțelege astfel că editorul și autorul nu-și pot trăi și interpreta armonia prestabilită ce-o realizează și revelează întîlnirea lor decît ca un miracol al predestinării „Sînteți mulțumit de a fi publicat la Éditions de Minuit ? — Dacă aș fi urmat primul impuls, m-aș fi dus imediat... Dar n-am îndrăznit, mi se părea că nu este de mine... M-am adresat atunci, pentru început, editurii X. Nu e prea frumos din partea mea să spun asta despre X ! Acolo mi-au refuzat cartea și am adus-o totuși la Éditions de Minuit. — Cum vă înțelegeți cu editorul ? — A început prin a-mi spune lucrurile pe care nu speram să le fi arătat, tot ce privește timpul, coincidențele“ (47). În ceea ce îl privește pe

editor, poziția sa îi impune o reprezentare a „vocației casei“ sale care, exprimîndu-i mai mult practica decît o orientează, combină relativismul estetic al descoperitorului, conștient a nu avea alt principiu estetic decît neîncrederea față de orice principiu canonic, cu credința cea mai temeinică într-un fel de absolut al „flerului“, principiu ultim și adesea de nedefinit al alegerilor sale ; această reprezentare este mereu întărită și confirmată prin alegerea de autori ce se selecționează în raport cu ea, prin reprezentarea pe care autorii, criticii, publicul și ceilalți editori și-o fac despre funcția sa în diviziunea muncii intelectuale și prin reprezentarea pe care poziția sa îl determină să și-o facă despre aceste reprezentări.

Situația criticului nu este deloc diferită lucrările selecționate deja de mai multe ori (pozitiv sau negativ) pe care le primește poartă un semn suplimentar, cel al editorului (și uneori cel al prefațatorului, scriitor sau alt critic) ; valoarea acestui *semn* este, încă o dată, funcție a structurii relațiilor obiective dintre pozițiile respective ale editorului, autorului și criticului și, prin urmare, a raportului criticului față de semnificația și valoarea pe care taxinomiile în vigoare în lumea criticilor sau în cîmpul de producție restrînsă le acordă lucrărilor apărute la editorul în cauză (de exemplu „noul roman“, „literatura obiectuală“ etc.). „Cu excepția acestor prime pagini, care se prezintă ca o pastișă mai mult sau mai puțin intenționată a noului roman, *L'auberge espagnole* (Hanul spaniol) povestește o istorie rocambolescă, dar cu totul clară, a cărei desfășurare urmează logica visului și nu a realității“ (48). Astfel criticul care îl bănuiește pe tînărul romancier de a fi intrat, conștient sau inconștient, în jocul de oglinzi, intră la rîndul său descriind ceea ce ia ca un reflex al noului roman în lumina unui reflex comun noului roman. Schoenberg descrie un efect de același tip „Cu ocazia unui concert al elevilor mei,

un critic cu o ureche deosebit de fină a definit o piesă pentru cvartet de coarde, a cărei armonie — cum se poate demonstra — nu depășește decît cu foarte puțin pe aceea a lui Schubert, ca un produs însemnat al influenței mele Dacă asemenea erori de reperare, cu toate neînțelegerile ce rezultă de aici, sînt cel mai adesea opera criticilor celor mai „conservatori“, ele pot la fel de bine să se întoarcă spre profitul „novatorilor“ atunci cînd criticul a cărui poziție în cîmp îl predispune și înclină la o dispoziție global favorabilă tuturor avangardelor acționează ca inițiat, retransmițînd revelația descifrată celui de la care a primit-o și care îl confirmă în schimb în vocația sa de interpret privilegiat confirmîndu-i justețea descifrării. Ca urmare a naturii particulare a intereselor sale și a ambiguității structurale a poziției lui de om de comerț, investit în mod obiectiv cu o putere de consacrare culturală, editorul este fără îndoială mult mai puternic înclinat decît ceilalți agenți de producție și de difuzare să ia în considerație în strategii conștiente regularitățile ce guvernează obiectiv relațiile dintre agenți discursul selectiv pe care îl ține criticului, selecționat nu numai în funcție de influența sa, dar și în funcție de afinitățile pe care le poate avea cu opera și care pot merge pînă la supunerea declarată editorului și ansamblului publicațiilor sale sau cutărei categorii de autori, este un amestec extrem de subtil în care ideea pe care și-o face despre ideea pe care criticul ar putea să o aibă dată fiind reprezentarea pe care o are despre publicațiile „casei“

Este deci cu totul logic și deosebit de semnificativ că ceea cea a devenit nume al unei școli literare, reluat de autorii înșiși („noul roman“), să fi fost mai întîi, ca în cazul impresioniștilor și al simboliștilor, o etichetă peiorativă, lipită de un critic tradiționalist romanelor publicate la Éditions de Minuit. Așa cum criticii și pu-

blicul s-au trezit invitați să caute și să inventeze legăturile care ar putea să unească opere publicate sub aceeași etichetă, la fel și autorii au fost definiți prin această definire publică a întreprinderii lor în măsura în care au trebuit să se definească în raport cu ea confruntați cu imaginea pe care publicul și critica și-o făceau despre ei, au fost încurajați să se considere ca și cum ar constitui mai mult și altceva decît o simplă grupare de ocazie, adică o școală, înzestrată cu propriul său program estetic, cu strămoșii săi eponimi, cu criticii săi atitrați și purtătorii săi de cuvînt. Judecățile cele mai personale ce pot fi făcute asupra unei opere, fie și propria-ți operă, sînt întotdeauna judecăți colective cu titlul de luări de poziție ce se referă la alte luări de poziție, nu doar în mod direct și conștient, ci și în mod indirect și inconștient, prin mijlocirea relațiilor obiective între pozițiile autorilor lor în cîmp. Prin intermediul sensului public al operei ce se constituie în interacțiunile infinit mai complexe dintre judecățile în același timp determinate și determinante, prin intermediul sancțiunilor obiective pe care piața bunurilor simbolice le impune „aspirațiilor" și „ambițiilor" producătorului și, mai ales, prin intermediul gradului de recunoaștere și de consacrare ce i-l acordă această piață, întreaga structură a cîmpului este cea care se interpune între producător și opera sa trecută și, totodată, opera sa viitoare definiția socială a aspirațiilor a căror realizare este obiectiv înscrisă ca posibilă, probabilă sau imposibilă în poziția lui îi impune ambițiile pe care poate și trebuie să le trăiască drept rezonabile, legitime sau ilegitime.

Deoarece logica însăși a cîmpului îi condamnă să mizeze totul în cea mai mică din luările de poziție și să caute cu nesiguranță semnele mereu ambigui ale unei alegeri întotdeauna suspendate, intelectualii, artiștii și savanții pot trăi eșecul ca un semn de alegere

sau succesul prea rapid sau prea răsunător ca o amenințare de nenorocire (prin referință la o definiție istoric datată a artistului consacrat sau blestemat) ; ei nu pot să ignore valoarea specific culturală ce le este atribuită (cel puțin în măsura în care ea determină calitatea și însăși existența receptării operei lor), adică poziția pe care o ocupă în ierarhia legitimității culturale și care le este reamintită prin intermediul semnelor de recunoaștere sau de excludere întîlnite mereu în relațiile cu egalii sau cu instanțele de consacrare (49). Această sancțiune obiectivă le afectează practica și, totodată, opera, modificînd relația pe care o întrețin cu practica lor și contribuind la definirea, între altele, a nivelului de ambiție autorizat și cerut de un nivel determinat de consacrare. Astfel, în majoritatea disciplinelor științifice, progresele în consacrare sînt însoțite de abandonarea cercetărilor empirice în folosul sintezelor teoretice, mai prestigioase ; pot fi văzuți și matematicieni, fizicieni sau biologi dintre cei mai consacrați încununîndu-și o carieră de specialist printr-o lucrare oarecare cu ambiție filosofică, ca și cum s-ar aștepta să reconvertească pe o piață mai largă, și sub un anumit aspect mai prestigioasă, a marii discuții intelectuale, capitalul de prestigiu de care dispun în lumea specialiștilor ; și, în general, totul se petrece ca și cum cîmpul aștepta din partea celor cărora le acordă cea mai înaltă consacrare ca ei să intre în rolul cvasiprofetic al *intelectualului total*, chemat să-și exprime judecățile și sentimentele problemelor definitive ale existenței. Fără îndoială că, prin intermediul poziției ce o desemnează diferitelor categorii de producători în ierarhia legitimității, cîmpul, pentru care această ierarhie constituie cel mai specific principiu de structurare, determină în modul cel mai direct producția întradevăr, așa cum există întotdeauna, în oricare cîmp de producție, o ierarhie a pozițiilor sub

aspectul legitimității, tot astfel diferitele poziții constitutive ale cîmpului cultural corespunzător tind să se organizeze după o ierarhie care poate să nu fie niciodată conștientizată în întregime de către agenți, fie și numai din motivul că principiul său nu se află cu totul în interiorul cîmpului (cum este cazul poziției deosebite ocupate de teorie). Fiecărei poziții din ierarhia gradelor de consacrare (care, cel puțin la începutul unei cariere intelectuale, artistice sau științifice, poate să se confunde cu gradul de consacrare școlară) îi corespunde un raport mai mult sau mai puțin ambițios sau resemnat față de cîmpul, el însuși ierarhizat, al practicilor culturale analiza traiectoriilor atestă că nu numai „alegerile" cele mai frecvent atribuite „vocației", cum este cea a specialității sau a genului (matematica mai degrabă decît biologia, lingvistica sau sociologia mai degrabă decît filologia sau geografia, meseria de scriitor mai degrabă decît cea de critic („vocația" de poet mai degrabă decît cea de romancier etc.), ci și, mai mult, modalitatea (mai mult sau mai puțin „ambițioasă" etc.) de a se desăvîrși în specialitatea „aleasă", depind de poziția actuală și potențială atribuită de cîmp diferitelor categorii de agenți, îndeosebi prin intermediul sistemului instanțelor de consacrare. Totul pare să arate că legile care reglează „vocațiile" intelectuale sau artistice sînt asemănătoare în principiul lor celor care guvernează „alegerile" școlare, ca „alegerea" facultății sau a disciplinei și care fac, de exemplu, ca această „alegere" să fie din ce în ce mai „ambițioasă" (prin raportare la ierarhia în vigoare în cîmpul universitar) pe măsură ce ne îndreptăm spre categoriile de studenți sau profesori cele mai puternic consacrate școlar și cele mai favorizate sub aspectul originii sociale sau pe măsură ce o categorie determinată de profesori și de cercetători are o producție cu atît mai abundentă și cu atît mai „ambițioasă" (adică mai puternic orientată spre prac-

ticile mai sus situate în ierarhia legitimității) cu cît consacrarea școlară a membrilor săi, întotdeauna mediată de originea socială, este mai mare. Numai cu condiția de a construi, de o parte, structura cîmpului pozițiilor posibile (fie aici cîmpul de producție restrînsă sau aiurea cîmpul puterii prin opoziție față de aceste obiecte preconstruite care sînt „elitele" sau „intelectualii") și, de cealaltă parte, sistemul mecanismelor sociale care tind să prevadă aceste poziții, adică sistemul mecanismelor de *reproducere* a structurilor sociale, poate fi pusă adecvat și rezolvată complet problema armoniei cvasimiraculoase ce se observă, în domenii foarte diferite, între „posturi" (adică, într-un caz aparte, poziția în structura cîmpului intelectual și luările de poziție înscrise în această poziție) și aptitudinile social condiționate ale majorității ocupanților acestor posturi (cazurile de *discordanță* punînd probleme nu mai puțin importante). Neputînd întreprinde această dublă construcție, nu se poate pune decît problema abstractă și insolubilă a distincției dintre partea practicilor sau ideologiilor care trimit la influențele primare, adică la prima educație familială, și partea care se explică prin situația profesională. Este suficient să se observe că poziția ocupată și modalitatea de a ocupa depind de întreaga traiectorie care conduce aici, adică de la poziția inițială, aceea a familiei de origine, ea însăși definită de o anumită traiectorie, pentru a vedea tot ce este fictiv într-o asemenea problematică.

Printre factorii sociali care sînt de natură a determina legile funcționării unui cîmp științific, fie că e vorba de productivitatea unei discipline în ansamblu sau de productivitatea diferențială a diferitelor sale sectoare sau de normele și de mecanismele ce determină accesul la notorietate, cei mai importanți sînt fără îndoială factorii structurali, cum sînt poziția fiecărei discipline în ierarhia științelor (care

comandă ansamblul mecanismelor de orientare și de selecție) și poziția diferiților producători în ierarhia proprie fiecăreia din aceste discipline. Transferurile de mînă de lucru care îndreaptă o parte importantă a producătorilor spre disciplina științifică (sau, aiurea, genul artistic) cel mai consacrat al momentului și care sînt trăite ca inspirate de „vocație" sau înscrise în logica unui itinerariu intelectual, ar putea, la fel ca anumite împrumuturi zeloase de modele și de scheme, să nu fie decît reconvertiri destinate să asigure cel mai bun randament economic sau simbolic unui tip determinat de capital cultural. Sensibilitatea necesară pentru a presimți mișcările bursei valorilor culturale, îndrăzneala indispensabilă pentru a le răspunde fără întîrziere, abandonînd căile stabilite ale celui mai probabil viitor, sau pentru a le preceda, depind tot de factori sociali, ca natura capitalului posedat și, prin aceasta, de originea școlară și socială, cu șansele obiective și aspirațiile ce îi corespund (50). Interesul arătat la un moment dat de diferitele categorii de cercetători ai unei discipline științifice date diferitelor specii de practici sau obiecte (de exemplu cercetării empirice sau teoriei) este funcție, pe de o parte, de ambițiile pe care formația și reușita lor școlară și, corespunzător, poziția lor în ierarhia disciplinei (tot atîtea caracteristici ce sînt foarte diferit apreciate după originea socială, adică după habitus-ul produs de prima educație de clasă) le autorizează să se formeze, asigurîndu-le șanse rezonabile să le realizeze și, pe de altă parte, de ierarhia obiectiv recunoscută a practicilor și a obiectelor legitime, adică a profiturilor materiale și simbolice foarte diferite pe care aceste practici sau aceste obiecte sînt în măsură să le aducă atracția ce o exercită cercetările cele mai teoretice se poate explica astfel prin faptul că ele au un randament simbolic incomparabil mai mare decît cercetările pur empirice, aceasta în toate disciplinele, ele însele ierarhizate

după același principiu, adică de la cele mai teoretice la cele mai practice (51).

Dacă relațiile constitutive cîmpului cultural ca cîmp de luări de poziție intelectuale, artistice sau științifice nu își dezvăluie în întregime sensul și funcția decît atunci cînd sînt raportate la cîmpul relațiilor dintre pozițiile ocupate de cei care le produc, le reproduc sau le utilizează, aceasta se datorează faptului că respectivele luări de poziție sînt întotdeauna și *strategii* inconștiente sau semiconștiente într-un joc a cărui miză este cucerirea legitimității culturale sau, altfel spus, a monopolului producției, reproducției și manipulării legitime a bunurilor culturale și a puterii corespunzătoare de impunere legitimă. A pretinde să afli în cîmpul luărilor de poziție (și mai ales al operelor culturale) întregul adevăr al acestui cîmp înseamnă a transfera în cerul relațiilor de opoziție și de omologie logice și semiologice relațiile obiective dintre poziții diferite în cîmpul raporturilor de producție culturală ; înseamnă a face să dispară totodată problema relației întreținute de diferitele luări de poziție culturale cu sistemele de interese specific culturale (sau altele) ale diferitelor grupuri aflate în concurență pentru legitimitatea culturală. Astfel, se poate postula că nu există luare de poziție culturală care să nu poată face obiectul unei *duble lecturi* în măsura în care ea poate fi raportată pe de o parte la universul luărilor de poziție culturale și, pe de altă parte, în calitate de strategie conștientă sau inconștientă, la cîmpul pozițiilor aliate sau adverse (52). Aceasta în cazul cel mai favorabil al reprezentării naiv idealiste a științei, deoarece nu lipsesc exemplele de luări de poziție care se situează doar în planul strategiilor „politice". O cercetare condusă de această ipoteză și-ar afla fără îndoială reperele cele mai sigure într-o analiză metodică a *referințelor privilegiate* concepute nu ca simple indicii ale circuitelor de schimburi de informație între producătorii contemporani

sau din epoci diferite, ci ca tot atîtea repere circumscriind cîmpul aliaților și al adversarilor privilegiați care este obiectiv desemnat fiecărei categorii de producători în interiorul *cîmpului de bătaie ideologică* comun întregului cîmp sau sub-cîmp de producție. Construirea sistemului de relații întreținute de fiecare categorie de producători cu puterile concurente, ostile, aliate sau neutre, pe care trebuie să le distrugă, intimideze, menajeze, anexeze sau ralieze presupune o ruptură decisă cu presupunerile implicite care interzic „citatologiei‘ să meargă dincolo de relațiile cele mai fenomenale și, îndeosebi, cu reprezentarea perfect naivă a producției culturale care este implicată în faptul de a nu lua în seamă decît *referințele explicite,* adică numai fața vizibilă, atît pentru producător cît și pentru public, a referințelor cu adevărat efectuate. Cum să reduci doar la mențiunile explicite prezența lui Platon în textele lui Aristotel, a lui Descartes în textele lui Leibniz, a lui Hegel în textele lui Marx și, în general, a acestor *interlocutori privilegiați,* transportați de fiecare producător în toate scrierile sale, maeștri ale căror scheme de gîndire și le-a însușit pînă acolo încît nu poate să gîndească decît în ele și prin ele, adversari intimi care-i pot dicta gîndirea impunîndu-i terenul și obiectul conflictului ? Mai mult, din pricină că toate conflictele manifeste disimulează, chiar în ochii celor ce sînt angajați în ele, acel *consensus* în *dissensus* care definește cîmpul de bătaie ideologică al unei epoci determinate, și pentru că sistemul de învățămînt contribuie la producerea prin inculcare, dincolo de un întreg lot de presupoziții implicite și de dispoziții inconștiente (categorii de gîndire și de apreciere, scheme imaginative etc.), a unei ierarhii nediscutate de teme și de probleme ce-ar merita luarea în discuție, numai referințele implicite pot permite construirea acestui spațiu definit printr-un

sistem de puncte comune de reper care apar atît de naturale și atît de indiscutabile încît nu fac niciodată obiectul unei luări de poziție conștiente și în raport cu care se definesc în mod diferențiat toate luările de poziție ale diferitelor categorii de producători.

Operele culturale, fie ele teorii, metode sau concepte sînt întotdeauna *și* strategii urmărind să instaureze, să restaureze, să întărească, să salveze sau să răstoarne o structură determinată de raporturi de dominație simbolică sau, altfel spus, să cucerească sau să apere monopolul exercițiului legitim al unei activități artistice, literare sau științifice. Cum să nu se observe că, de exemplu, „cuplurile epistemologice" acoperă aproape întotdeauna opoziții „politice" între grupuri ocupînd poziții diferite în cîmpul științei sociologice, puse în situația de a transforma în alegeri epistemologice, după mecanismul resentimentului așa cum l-a descris Nietzsche, interesele asociate posedării unui tip determinat de capital științific (el însuși legat de un tip determinat de formație) și unei poziții determinate în cîmpul științific ? Nu se înțelege oare mai bine rațiunea de a fi (și eminenta situație socială) a noțiunii de „teorie cu rază medie" propuse de Merton atunci cînd se ia ipoteza că ea a avut drept funcție să asigure reconcilierea și coaliția teoreticienilor și empiriștilor și să procure prin asta autorului ei, plasat astfel deasupra părților, autoritatea nediscutată a unui arbitru sau a unui expert în teorie (ca alții în metodologie) (53) ? Cîte probleme, discuții, critici, polemici, dar și concepte, metode, construcții teoretice nu au altă rațiune de a fi decît căutarea distincției (să ne gîndim la retraducerea de către Max Weber a lui *mana* în *charisma)* sau a unei alte strategii al cărei principiu generator este întotdeauna concurența pentru monopolul legitimității științifice ? Să ne gîndim de exemplu la toate *ciclurile de legitimare mu-*

tuală (de tipul A legitimează pe B care legitimează pe C care legitimează pe A), al căror randament simbolic este cu atît mai mare cu cît sînt mai îndelungate și mai complexe, deci mai puțin susceptibile a fi percepute ca schimb cinic de servicii, sau la pactele provizorii sau durabile de neagresiune care nu sînt posibile decît între agenți pe care nu-i opune o concurență directă (ca teoreticieni și empiriști, cercetători din generații, discipline sau specialități diferite etc.) ; să ne mai gîndim și la *anexarea simbolică*, practicată mai ales de marii teoreticieni în raporturile lor cu empiriștii sau cu teoreticienii de mai mic prestigiu, reduși astfel la starea de discipoli care se ignoră, sau la *excomunicarea* prin punerea sub semnul întrebării a calificării științifice a concurenților. Aceste strategii nu se observă niciodată atît de bine ca în operele „marilor metodologi" (precum Lazarsfeld), codificări scolastice ale regulilor practicii științifice care sînt inseparabile de proiectul construirii unui gen de papalități intelectuale, secondate de un corp internațional de vicari, cu regularitate vizitați sau reuniți în conciliu și însărcinați să exercite un control riguros și constant asupra practicii comune. Din cauză că multe din conflictele care se declanșează în aparență în cerul pur al principiilor și teoriilor datorează întotdeauna partea cea mai neclară din rațiunile existenței lor și uneori întreaga lor existență tensiunilor latente sau patente ale cîmpului de producție, atîtea dintre certurile ideologice din trecut ne sînt la prima vedere de neînțeles singura participare cu adevărat „trăită" la conflictele din trecut este poate cea care autorizează omologia pozițiilor ocupate în cîmpuri din epoci diferite. Discordanțele dintre judecata contemporanilor și cea a „posterității" se datorează, într-o anumită măsură, faptului că relațiile de concurență care pot interzice sau amîna o judecată echitabilă sînt dacă nu abolite, cel puțin slăbite sau transformate, fără a mai socoti că relațiile

de putere (monopoluri, carteluri etc.) care tind să frîneze jocul liber al criticii se găsesc brutal anihilate (ceea ce explică importanța strategiilor de succesiune).

„Citatologia“ ignoră aproape întotdeauna problema funcțiilor citării, tratînd în mod implicit referința la un autor ca un *indice de recunoaștere,* recunoaștere de datorie și recunoaștere de legitimitate. De fapt, această funcție manifestă este aproape întodeauna asociată unor funcții cum ar fi manifestarea unor relații de supunere sau de dependență, de strategii de afiliere, de anexiune sau de apărare (este de exemplu rolul referințelor-cauțiuni, al referințelor ostentative sau al referințelor-alibiuri. Trebuie citați doi „citatologi‘ care au meritul de a pune o problemă sistematic ignorată „ Se citează un alt autor din motive complexe — pentru a conferi sens, autoritate sau profunzime unei afirmații, pentru a dovedi cunoașterea activității din acelasi domeniu și a evita să pari că plagiezi chiar și idei concepute independent. Citatul este destinat cititorilor, unii dintre ei cel puțin fiind considerați ca avînd cunoștință despre opera citată (fără de care citarea nu ar avea deloc sens) și ca aderînd la normele privind ceea ce trebuie și poate sau nu poate să-i fie atribuit' (J. S. Cloyd și A. P Bates, „George Homans in Footnotes the Fate of Ideas in Scholarly Communication“, *Social Inquiry*, 1964 p. 22). Atunci cînd nu se oferă imediat, în mod explicit și direct (ca în cazul referințelor polemice sau deformante), funcția strategică a unei referințe poate fi surprinsă în *modalitatea* sa, umilă sau suverană, impecabil universitară sau neglijentă, explicită sau implicită și, în acest caz, inconștientă, refulată (și trădînd o puternică relație de ambivalență), sau disimulată cu bunăștiință (din prudență tactică, din voință de anexiune mai mult sau mai puțin vizibilă și naivă sau din dispreț). Considerațiile strategice pot urmări de asemenea citatele ce-

le mai direct îndreptate spre funcțiile ce le sînt în mod obișnuit recunoscute de „citatologie“. Este suficient să ne gîndim la ceea ce s-ar putea numi referința *a minima* și care constă în recunoașterea unei datorii precise și clar specificate (prin citarea în întregime a unei fraze sau a unei expresii) pentru a ascunde o datorie mai globală și mai difuză (se mai poate nota în trecere că există de asemenea referințe *a maxima*, ale căror funcții pot să varieze de la omagiul îndatorat pînă la anexarea autovalorizantă — cînd aportul celui care citează la gîndirea citată, în mod necesar prestigioasă în acest caz, este destul de important și de evident ; referințele la cei pe care americanii îi desemnează cu termenul foarte semnificativ de *founding fathers* îndeplinesc funcții întru totul analoage celor pe care societățile arhaice le atribuie strămoșilor eponimi, cu prețul unei manipulări strategice a genealogiilor, menită să permită legitimarea alianțelor sau a diviziunilor prezente).

Astfel, un cîmp de producție poate să fi cucerit o autonomie aproape completă în raport cu forțele și cererile externe, precum cîmpul celor mai pure științe, fără a înceta să îndreptățească o analiză specific sociologică. Îi revine în orice caz sociologiei să stabilească condițiile exterioare care trebuie îndeplinite pentru ca să se poată instaura relații sociale de producție, de circulație și de consum prezentînd caracteristici sociale care sînt necesare dezvoltării autonome a științei sau artei ; ei îi revine de asemenea să determine legile de funcționare ce caracterizează la propriu cutare cîmp relativ autonom de relații sociale și care sînt de natură să conducă la principiul producerilor simbolice corespunzătoare. Tot în funcție de sistemele de interese legate în mod obiectiv de poziția pe care o ocupă în aceste *raporturi de forță de un tip particular* care sînt relațiile sociale de producție, de circulație și de consum simbolice, sînt determinate „alegerile“

pe care diferitele grupuri de producători angajați în concurența pentru legitimitatea culturală le operează în interiorul universului semnificațiilor actual sau virtual disponibile la un moment dat.

Pe măsură ce cîmpul de producție restrînsă se închide asupra lui însuși și se afirmă apt de a-și organiza producția prin referire la norme de perfecțiune produse de el însuși — proscriind toate funcțiile externe și excluzînd din operă orice conținut social sau socialmente desemnat —, dinamica relațiilor de concurență pentru consacrarea specific culturală instaurate în cîmpul de producție tinde să devină principiul exclusiv al producerii operelor și al dinamicii succesiunii lor. Pentru a explica faptul că, mai ales de la mijlocul secolului XIX, arta își găsește în ea însăși principiul schimbării sale, ca și cum istoria ar fi interioară sistemului și ca și cum devenirea formelor de reprezentare și de expresie n-ar fi decît produsul dezvoltării logice a sistemelor de axiome proprii diferitelor arte, nu este nevoie să se ipostazieze, cum s-a făcut adesea, legile acestei evoluții : dacă există o istorie relativ autonomă a artei (la fel ca și a ltieraturii, a filosofiei și a științei), aceasta se datorează faptului că, pe măsură ce constituirea cîmpului ca atare și, corespunzător, a artei *ca* artă, determină explicitarea și sistematizarea principiilor specific artistice ale producerii și evaluării operei de artă, relația întreținută de fiecare categorie de producători cu producția sa și, prin aceasta, însăși producția sa sînt din ce în ce mai exclusiv comandate de relația particulară pe care ea o întreține (în funcție de poziția sa în cîmp) cu relațiile și normele specific artistice produse și reproduse în cîmp.

Dar dacă legitimitatea culturală apare ca „norma fundamentală", pentru a împrumuta limbajul lui Kelsen, a cîmpului de producție restrînsă și dacă autonomia relativă a cîmpului de producție restrînsă autorizează în-

cercarea de construire a modelului „pur“ al relațiilor obiective care îl constituie și al interacțiunilor ce se instaurează aici, nu trebuie uitat că această construcție formală este produsul punerii provizorii între paranteze a relațiilor care unesc cîmpul înglobant de cîmpul de producție restrînsă ca sistem de raporturi de forță specifice. Deoarece fundamentul ultim al acestei „norme fundamentale“ — pe care ar fi inutil să o căutăm în cîmpul însuși — se află în domenii unde domnesc alte puteri decît legitimitatea culturală, funcțiile obiectiv desemnate fiecărei categorii de producători și produselor sale de către poziția sa în cîmp și de către sistemele de interese specific culturale ce îi corespund, sînt întotdeauna ca și acoperite și dublate de funcțiile externe care sînt în mod obiectiv îndeplinite în și prin îndeplinirea funcțiilor interne.

NOTE

1. Autonomia relativă implică evident dependență și trebuie examinată de asemenea forma ce o îmbracă relația cîmpului intelectual cu celelalte cîmpuri și îndeosebi cu cîmpul puterii, ca și efectele specific estetice pe care le generează această relație de dependență structurală.

2. „În perspectivă istorică, observă L. L. Schücking, editorul începe să joace un rol din momentul în care «patronul» dispare, în secolul XVIII. (Cu o fază de tranziție cînd editorul rămîne tributar subscripțiilor ce depind în mare măsură de relațiile dintre autor și «patroni»). Autorii sînt pe deplin conștienți de acest lucru. Iar case de editură ca Dodsley în Anglia, Cotta în Germania devin treptat o sursă de autoritate. Schücking arată totodată că influența directorilor de teatru este și mai mare încă întrucît pot, asemenea unui Otto Brahm, să orienteze prin alegerile lor gustul unei întregi epoci“ (L. L. Schücking, *The Sociology*

of Literary Taste, trad. din germană de E. W. Dickes, Londra, Routledge and Kegan Paul, 1966, p. 50—52).

3. Această evocare liberă și, evident, simplificatoare a procesului de autonomizare nu are altă funcție decît de a incita la ancheta istorică, înțelegîndu-se că aceasta nu trebuie să ia forma unei interogații asupra primului început (unde și cînd a apărut un cîmp artistic sau intelectual ?). Este într-adevăr sigur că toate artele și toate genurile nu progresează la fel spre autonomie și că fiecare din aceste procese singulare îmbracă forme diferite în diferitele tradiții naționale. În plus, departe de a lua forma unui proces continuu și liniar, cum înclină să facă să se creadă schema evoluționistă pe care tindem să o aplicăm în mod inconștient, procesul de autonomizare poate în mod evident să cunoască încetiniri sau chiar reculuri.

4. Ian Watt descrie astfel bine transformările corespunzătoare modului de receptare și modului de producție literară ce conferă cele mai specifice caracteristici genului romanesc și îndeosebi apariția, legată de sporirea publicului, a unei lecturi rapide, superficiale și fără memorie, ca și a unei scriituri rapide și prolixe (I. Watt, *The Rise of the Novel, Studies in Defoe, Richardson and Fielding*, Penguin Books, 1957).

5. Calificativul de cultural(ă) va fi utilizat de acum înainte ca stenografie a artisticului, intelectualului sau științificului (consacrare, recunoaștere, legitimitate, producție, taxinomie, valoare sau raritate culturală).

6. Într-o vreme cînd influența structuralismului lingvistic îi îndreaptă pe unii sociologi spre o teorie pură a sociologiei, ar fi fără îndoială util de aprofundat *sociologia teoriei pure* care este schițată aici și de analizat condițiile sociale ale apariției teoriilor cum sînt cele ale lui Kelsen, Saussure sau Walras și a unei științe formale și imanente a artei cum este cea propusă de Wöllflin. Se poate foarte bine vedea, în acest ultim caz, că însăși ambiția de a evidenția proprietățile formale ale oricărei expresii artistice posibile presupune să se fi efectuat procesul istoric de autonomizare și de epurare a operei de artă și a percepției artistice.

7. Această ruptură nu este, se pare, decît transfigurarea simbolică a unei excluderi de fapt sau, mai exact, răsturnarea pe terenul specific cultural, a relației ce se stabilește, pe terenul economic și politic, între fracțiunea intelectuală și fracțiunile dominante ale clasei dominante (cf. P. Bourdieu, „Cîmp al puterii, cîmp intelectual și habitus de clasă“, *Scolies*, 1. 1971, p. 7—26). Cîmpul intelectual este în mod obiectiv un refugiu, chiar un ghetou din care artiștii pot face un turn de fildeș excluzîndu-se sau excluzînd printr-o răsturnare totală ceea ce se află în principiul vieții artistice.

8. Pe măsură ce crește autonomia cîmpului sau pe măsură ce se merge spre sectoarele sale cele mai autonome, introducerea directă de puteri exterioare atrage întotdeauna tot mai mult dezaprobarea, iar această încălcare tinde să provoace excluderea simbolică a celor ce se fac vinovați : cum o dovedește de exemplu discreditarea legată de orice formă de gîndire suspectată a reintroduce în viața intelectuală principiile de clasare totale și brutale ale ordinii politice, totul se petrece ca și cum cîmpul ar beneficia la maximum de autonomia sa pentru a face de nerecunoscut principiile de opoziție exterioare (îndeosebi politice) sau, cel puțin, pentru a le „supradetermina" intelectual subordonîndu-le unor principii specific intelectuale.

9. L. L. Schücking, *op. cit.*, p. 30. *Se va putea* citi de asemenea (p. 55) o descriere a funcționării acestor societăți și îndeosebi a „schimburilor de servicii" pe care le autorizau.

10. „Critica ascunde sub cuvinte mari explicațiile pe care nu mai știe să le dea. Amintindu-și de Albert Wolff, de Bourde, chiar de Brunetière sau de France, criticul, de teamă să nu recunoască asemenea predecesorilor săi, unii artiști de geniu, nu mai judecă" (J. Lethève, *Impressionistes et symbolistes devant la presse*, Paris, Armand Colin, 1959, p. 276).

11. J. P. Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?*, Paris, Gallimard, 1948 p. 98.

12. În acest sens, cîmpul intelectual reprezintă modelul aproape realizat al unui univers social care nu ar cunoaște alte principii de diferențiere și de ierarhizare în afara destinațiilor specific simbolice.

13. Același lucru se întîmplă, cel puțin în mod obiectiv (în sensul că se presupune că nimeni nu ignoră legea culturală), cu orice act de consum ce se află obiectiv situat în cîmpul de aplicare a regulilor ce guvernează practicile culturale atunci cînd acestea se vor legitime.

14. Astfel Proudhon, ale cărui scrieri estetice exprimă toate cu adevărat reprezentarea mic-burgheză a artei și a artistului, reproșează procesului de disimilare produs de logica internă a cîmpului intelectual că este rezultatul unei opțiuni cinice a artiștilor : „Pe de o parte artiștii fac orice, deoarece orice le este indiferent ; pe de alta, ei se specializează la infinit. Lăsați la bunul lor plac, fără far, fără busolă, ascultînd de o lege a industriei prost aplicată, ei se clasează în genuri și specii, mai întîi după natura comenzilor, apoi după mijloacele care îi disting. Astfel, există pictori de biserică, pictori de istorie, pictori de bătălii, pictori de gen, adică de anecdote și de farse, pictori de portrete, pictori de peisaj, pictori de animale, pictori de marină, pictori ai lui Venus, pictori de fantezie. Cutare cultivă nudul, altul veș-

mintele. Apoi fiecare se străduieşte să se distingă printr-unul din mijloacele care asigură execuţia. Unul se străduieşte la desen, altul la culoare ; acesta cultivă compoziţia, celălalt perspectiva, un al treilea costumul sau culoarea locală ; cutare străluceşte prin sentiment, un altul prin idealitatea sau realismul figurilor sale ; cutare răscumpără prin desăvîrşirea detaliilor nulitatea subiectelor. Fiecare se străduieşte să aibă un *truc*, un *şic*, o manieră şi, cu ajutorul modei, reputaţiile se fac şi se desfac" (Proudhon, *Contradictions économiques*, p. 271).

15. Ar trebui să se analizeze toate procedurile instituţionale urmărind să pregătească relaţia dintre generaţiile succesive în concurenţă pentru aceeaşi poziţie prin ritualizarea transmiterii puterii *prefaţa* este fără îndoială forma cea mai tipică de *tranzacţie* simbolică în care cel mai consacrat acordă celui mai puţin consacrat consacrarea în contraparte a „recunoaşterii" (în dublul sens al termenului). Dar ar trebui, de asemenea, să se examineze toate mecanismele urmărind să definească tempo-ul convenabil progresiunii spre consacrare (rituri de trecere) şi să reprime tentativele noilor veniţi de a da vitezei lor de ascensiune o acceleraţie incompatibilă cu ritmul caracteristic ciclului de viaţă model (reprobare faţă de succesele prea eclatante etc.). Unele dintre schismele ce divizează grupurile de producători ocupînd aceeaşi poziţie survin atunci cînd anumiţi autori au parte de o traiectorie prea rapidă în raport cu ansamblul clasei lor.

16. Apariţia teoriei artei care, refuzînd concepţia clasică a producţiei artistice ca simplă execuţie a unui model exterior preexistent, face din „creaţia" artistică un fel de apariţie imprevizibilă pentru „creatorul" însuşi (inspiraţie, geniu etc.) presupunea fără îndoială ca îndeplinită transformarea raporturilor sociale de producţie care, eliberînd producţia artistică de comanda direct şi explicit formulată, permite conceperea muncii artistice drept „creaţie" autonomă şi nu numai ca simplă execuţie.

17. E. Delacroix, *Oeuvres littéraires,* Paris, Grès, 1923, vol. I, p. 76.

18. Criticii, şi chiar ziariştii, aduc la efortul de explicitare şi de sistematizare o contribuţie care nu este în mod necesar negativă, fie şi numai pentru că erorile şi contrasensurile lor îi determină pe artişti să încerce *să facă manifestă* ideea ce o au despre ceea ce vor să facă „Publicul caută mai întîi să ştie ce vor aceşti artişti ale căror opere îl descumpănesc atît ; or, presa a jucat un rol capital în această conştientizare ea publică manifestele, se face ecoul admiraţiilor şi excluderilor ; ziariştii se substituie pictorilor şi uneori chiar scriitorilor pentru a explica mulţimii intenţiile acestora. Le atribuie epi-

tete și denumiri pe care cei interesați sfîrșesc prin a le adopta, în ciuda semnificației ironice cu care erau înzestrate astfel se născură termenii de *impresioniști* și de *simboliști*, din fantezia unei cronici ; și injuria deveni curînd un stindard înălțat cît mai sus. Ziariștii, pentru a-și înlesni expunerea, clasează tendințele și fac să se nască «școlile»" (J. Lethève, *op, cit.*, p. 13). Și încă : „Școala *impresionistă* se născu într-adevăr în 1874 și dacă termenul plutea în aer, ziariștii sînt totuși cei care au botezat-o astfel. Criticii vor să-și rîdă de pictori, dar pictorii acceptă marca ce le-a fost impusă și o agită cu mîndrie. Apoi vine vremea teoreticienilor caută și sfîrșesc prin a afla, într-un termen întîmplător, justificări științifice și filosofice" (*Ibidem*, p. 59).

19. R. Leibowitz, *Schoenberg et son école*, Paris, J. B. Janin, 1947, p. 70.

20. R. Leibowitz, *op. cit.*, p. 78.

21. R. Leibowitz, *op. cit.*, p. 87—88.

22. R. Daval, G. T. Guilbaud, *Le raisonnement mathématique*, Paris, p. 18.

23. „Atîta timp cît piața artistică rămîne favorabilă, căutarea individualității nu poate să se exacerbeze în manie a originalității o atare tendință nu se observă înaintea epocii manierismului, epocă în care noua situație a pieții artistice îi oferă artistului condiții economice deosebit de grele" (A. Hauser, *The Social History of Art*, trad. din germană de S. Godman, New York, Vintage Books, vol. II, p. 71).

24. „Poezia prin ea însăși nu există ca o entitate separată de cîntec, iar în societățile orientate spre ritm, cum sînt societățile africane, a cînta, a bate din tobă, a dansa, a juca un rol, a bate din palme în cadență și a cînta la un instrument se combină în ceea ce Lord Hailey numește foarte exact «o formă omogenă de artă»" (J. Greenway, *Literature among the Primitives*, Hatbors, Folklore Associate, 1964, p. 37 ; asupra artei primitive ca artă totală și multiplă, produs al grupului în ansamblu și adresîndu-se grupului în ansamblu, a se vedea de asemenea R. Firth, *Elements of Social Organization*, Boston, Beacon Press, 1963, p. 155 și urm. ; H. Junod, *The Life of a South African Tribe*, Londra, Mac Millan, 1927, p. 215 ; B. Malinowski, *Myth and Primitive Psychology*, New York, W. W. Norton, 1926, p. 31). Asupra transformării funcției și semnificației sărbătorii și dansului, se poate cita „În Guipuzcoa, pînă în secolul XVIII, dansul, în zilele de sărbătoare, nu era un simplu divertisment, ci o funcție socială cu aspect mai grav. Rolul spectatorilor era aproape la fel de important ca și cel al actorilor. Ideile citadine asupra modei au făcut treptat ca persoanele de familie bună,

bătrînii, cei căsătoriţi, preoţii să nu mai asiste la baluri şi să nu mai intervină ca înainte; balul, pierzîndu-şi aspectul colectiv, a devenit ceea ce este şi astăzi : un divertisment pentru tineri la care spectatorul nu mai are deloc importanţă" (J. Caro Baroja, „El ritual de la danza en el Pais Vasco", „*Revista de Dialectologia y Tradiciones Populares*, vol. XX, 1964, Cuadernos 1 y 2).

25. Pentru o analiză a funcţiei sistemului de învăţămînt în producerea consumatorilor avînd înclinaţii şi aptitudini pentru consumul operelor savante şi în reproducerea distribuţiei inegale a acestor înclinaţii şi aptitudini, deci a *rarităţii diferenţiale* şi a *valorii de distincţie* ale acestor opere, a se vedea P. Bourdieu şi A. Darbel, *L'amour de l'art, les musée d'art européens et leur public*, ed. a II-a, Paris, Editions de Minuit, 1969.

26. Sistemul de învăţămînt îndeplineşte o funcţie de legitimare culturală reproducînd, prin intermediul delimitării a ceea ce merită a fi transmis şi dobîndit de ceea ce nu merită, distincţia dintre operele legitime şi operele ilegitime şi totodată dintre maniera legitimă şi maniera ilegitimă de a aborda operele legitime. Diferitele sectoare ale cîmpului de producţie restrînsă (genurile) se disting foarte net după gradul în care depind pentru reproducerea lor de instanţele generice (ca sistemul de învăţămînt) sau specifice (cum ar fi Şcoala de Bele-arte sau Conservatorul de muzică). Astfel, de exemplu, totul pare să arate că partea producătorilor contemporani, care au primit o pregătire academică, este mult mai redusă (mai ales în curentele de avangardă) printre pictori decît printre muzicieni.

27. Se va vorbi de acum încolo numai de ierarhie a legitimităţilor.

28. Toate formele de recunoaştere, premii, recompense şi onoruri, alegerea într-o academie, o universitate, un comitet ştiinţific, invitarea la un congres sau într-o universitate, publicarea într-o revistă ştiinţifică sau de către o editură consacrată, în antologii, menţionarea în lucrările contemporanilor, în lucrări de istorie a artei sau a ştiinţei, în enciclopedii şi dicţionare etc., nu sînt într-adevăr decît tot atîtea forme de cooptare a căror valoare depinde ea însăşi de poziţia cooptanţilor în ierarhia consacrării.

29. Omologia de structură dintre Şcoală şi Biserică se întemeiază pe o omologie de funcţie, respectiv reproducerea unui *habitus durabil*, dispoziţie bigotă într-un caz, dispoziţie cultivată în celălalt. S-ar evita fără îndoială multe din erorile teoretice provocate de circulaţia conceptelor şi metodelor dacă s-ar subordona împrumuturile stabilirii prealabile de omologii funcţionale. Astfel, de exemplu, transferul mecanic de concepte din lingvistica structurală către ştiinţa fap-

telor simbolice în universalitatea lor (semiologie) duce la absurdităţi atunci cînd tinde să reducă toate funcţiile faptelor simbolice şi culturale la funcţia comunicării.

30. Sainte-Beuve, „L'Académie française", în *Paris-Guide par les principaux écrivains et artistes de la France*, Paris, 1867, vol. I, p. 96—97.

31. Această Academie, care cumula monopolul consacrării creatorilor, al transmiterii operelor şi al tradiţiilor consacrate, şi chiar al producţiei şi controlului producţiei, deţinea, pe timpul lui Le Brun, „o supremaţie suverană şi universală asupra domeniului artei. Pentru el (Le Brun), totul se limita la aceste două puncte interdicţia de a preda în altă parte decît la Academie ; interdicţia de a practica fără a fi din Academie'. Astfel, „această companie suverană (...) poseda în exclusivitate, timp de un sfert de secol, privilegiul exclusiv de a face toate lucările de pictură şi de sculptură comandate de stat şi de a conduce singură, de la un capăt la altul al regatului, învăţămîntul artistic : la Paris, în şcolile sale proprii, în afara Parisului, în şcoli subordonate, sucursale academice fondate de ea, puse sub conducerea sa, supuse supravegherii sale. Niciodată un asemenea sistem de unitate şi de concentrare nu a fost nicăieri aplicat producerii frumosului" (L. Vitet, „L'Académie royale de Peinture et de Sculpture" *Etude historique*, Paris, 1861, p. 134 şi 176).

32. Pînă la 1874, data primei expoziţii independente, Salonul deţine monopolul consacrării în domeniul picturii ; şi chiar mai tîrziu, în ciuda înmulţirii expoziţiilor independente : „Manet, asemenea unei părţi a publicului burghez, nu poate concepe consacrarea unui artist fără proba Salonului" (J. Lethève, *op. cit.*, p. 60).

33. Opoziţia dintre *lectores* şi *auctores* (omoloagă opoziţiei dintre preoţi şi profetul de origine) se regăseşte şi în alte domenii. Astfel, de exemplu, limitele pe care critica muzicală le desemnează astăzi libertăţii *executantului* ca *lector* sînt cu totul analoage celor pe care orice birocraţie a manipulării simbolice tinde să o desemneze în mod implicit sau explicit membrilor săi, servitori ai charismei care trebuie să renunţe la tentaţia acesteia : „Sînt şi unul şi celălalt excelenţi virtuozi a căror îndemînare se află *în slujba maeştrilor* şi care caută muzicalitatea, calitatea sunetului, exactitatea, *nu pentru a străluci ei înşişi*, ci pentru a lumina cît mai bine capodoperele ce le sînt încredinţate". „Dl. Tacchino nu este, slavă Domnului, dintre cei care nu caută decît *să strălucească ei înşişi*, supralicitînd virtuozitatea acrobatică permisă soliştilor (...). Acordă abilităţii atît cît i se cuvine, punînd-o fără complezenţă *în slujba operei* în adevărata ei valoare expresivă" (R. Dumézil, *Le Monde*).

34. Aceeași opoziție sistematică se observă, în domenii foarte diferite ale activității intelectuale și artistice, de exemplu între cercetători și profesori, scriitori și profesori din învățămîntul superior și, mai ales, între pictori și muzicieni și profesorii de desen și de muzică.

35. Rezultă că structura cîmpului de producție și, totodată, stilul vieții intelectuale și al producțiilor culturale depind foarte mult de posibilitățile obiectiv oferite (fie și cu prețul riscurilor „vieții de boem") întreprinderilor intelectuale sau artistice independente și, totodată, de volumul relativ al populației producătorilor independenți și al populației funcționarilor sau salariaților instituției școlare și de gradul în care diferitele domenii ale producției culturale sînt monopolizate de o categorie sau alta. Atunci cînd se raportează în mod direct, cum se face adesea, „densitatea socială" a vieții intelectuale în Franța la „densitatea fizică" a lumii intelectuale, adică la concentrarea de intelectuali în spațiu, este suprimată cercetarea în analiza evoluției structurii pieții muncii (și îndeosebi a pieții posturilor intelectuale și artistice), căreia centralizarea îi conferă o extindere și o structură particulare, a condițiilor favorabile apariției și dezvoltării unui corp important de producători independenți. Dacă o atare analiză este extrem de dificilă din cauza variațiilor în cursul timpului a categoriilor folosite în recensăminte pentru reperarea și clasarea profesiunilor, totuși o istorie structurală a relațiilor morfologice și economice dintre diferitele fracțiuni ale clasei conducătoare începînd cu mijlocul secolului XIX ar aduce o contribuție decisivă la sociologia producțiilor simbolice, în același timp ca și la sociologia puterii.

36. Ca dovadă, iată această declarație tipică a unui scriitor de scenarii de seriale, autor a douăzeci de romane, încununate cu premiul Interallié și Marele Premiu pentru roman al Academiei franceze „Nu am altă ambiție decît de *a fi citit ușor de cel mai mare public cu putință*. Nu urmăresc niciodată «capodopera» și *nu scriu pentru intelectuali*. Las asta în grija altora. Pentru mine, o carte bună este cea care te captivează de la primele trei pagini" (*Télé-Sept Jours*, nr. 547, oct. 1970, p. 45).

37. Prin aceasta, strategia producătorilor de artă medie se opune radical strategiei spontane a instanțelor de difuzare a artei savante care, cum se vede în cazul muzeelor, urmărește să intensifice practica claselor din care provin consumatorii mai mult decît să atragă noi clase (cf. P. Bourdieu și A. Darbel, *op. cit.*, ed. a II-a, Paris, Editions de Minuit, 1969, p. 137 și urm.

38. B. Poirot-Delpech, *Le Monde*, 22 iulie 1970.

39. Proporţia compozitorilor născuţi după 1900 în programele anului 1966—1967 reprezintă 2,5% pentru Societatea de concerte Pasdeloup, 3% pentru Asociaţia de concerte Colonne, 12,5% pentru Societatea de concerte Lamoureux şi 31,5% pentru **Orchestra** O.R.T.F. De altfel, O.R.T.F. a furnizat, în 1969, 25% din masa salariată destinată artiştilor şi oamenilor de spectacol (actori, cîntăreţi, dansatori, muzicieni) şi 30% numai pentru actori. Faptul că o parte din ce în ce mai mare a artiştilor depinde în mod direct sau indirect de o întreprindere birocratică de producţie artistică este fără îndoială de natură să transforme profund condiţia artiştilor şi normele profesionale ale mediului.

40. Dacă a devenit posibil, de la începutul secolului XIX, să se trăiască din meseria de scriitor, aceasta s-a datorat faptului că mulţi dintre autorii recunoscuţi în cîmpul intelectual pot avea succese de vînzare foarte importante (să ne gîndim de exemplu la Zola) sau să-şi procure mijloacele de subzistenţă din posturile sau lucrările ocazionale oferite de către industria culturală (de exemplu radio, televiziune sau cinematograf pentru compozitori, sau presa de mare tiraj pentru scriitori).

41. Sistemul de învăţămînt contribuie foarte mult la unificarea pieţii bunurilor simbolice şi la impunerea generalizată a legitimităţii culturale nu numai legitimînd bunurile consumate de clasa dominantă, ci şi devalorizînd pe cele transmise de clasele dominate (ca şi tradiţiile regionale) şi tinzînd astfel să interzică formarea de contra-legitimităţi culturale.

42. Efortul de reabilitare îi face pe „populicultorii" însufleţiţi de revolta împotriva tradiţiei conservatoare a Universităţii şi a Academiilor să mărturisească, în chiar discursul ce se străduieşte să o conteste, recunoaşterea pe care o acordă încă legitimităţii academice. Astfel, cutare sociolog care susţine că practicile timpului liber pe care înţelege să le reabiliteze sînt autentic culturale pentru că sînt „dezinteresate", reintroduce prin aceasta o definiţie în acelaşi timp universitară şi mondenă a raportului cultivat faţă de cultură: „Credem că anumite opere, considerate astăzi minore, conţin de fapt valori de prim ordin astfel, nu pare să fie deloc acceptabil să situezi la un nivel inferior întreaga muzică uşoară franceză, după cum procedează Shils cu muzica din Statele Unite. Operele lui Brassens, Jacques Brel şi Léo Ferré, care sînt opere de mare succes, nu aparţin varieteului. Toţi trei sînt consideraţi, pe bună dreptate, poeţi."

43. *Télé-Sept Jours, loc. cit.*

44. Dacă aceste analize se potrivesc într-un mod cu totul evident anumitor categorii de critici specializaţi în pictura de avangardă, aceasta se datorează faptului

că poziţia agenţilor celor mai puţin consacraţi dintr-un domeniu mai consacrat poate prezenta analogii cu poziţia agenţilor celor mai consacraţi dintr-un domeniu mai puţin consacrat.

45. A. Cravan, citat de A. Breton, *Anthologie de l'humour noir*, Paris, J. J. Pauvert, 1966, p. 324.

46. În general, dacă ocupanţii unei poziţii determinate în structura socială nu fac decît rareori ceea ce ar trebui să facă în ochii ocupanţilor unei poziţii diferite („dacă eram în locul lui..."), aceasta este pentru că aceştia din urmă proiectează, într-o poziţie care îi exclude, luările de poziţie înscrise în propria lor poziţie (sau în dispoziţiile lor, adecvate acestei poziţii). Teoria relaţiilor dintre poziţii şi luări de poziţie pune în lumină principiul tuturor erorilor de perspectivă la care sînt inevitabil expuse toate încercările de abolire a diferenţelor legate de diferenţele de poziţie printr-o simplă proiecţie imaginară sau un efort de „înţelegere" al cărui principiu constă în „ a se pune în loc", ca şi de transformare a relaţiilor obiective dintre agenţi prin transformarea reprezentărilor ce şi le fac ei despre aceste relaţii.

47. *La Quinzaine littéraire*, 15 septembrie 1966.

48. E. Lalou, *L'Express*, 26 octombrie 1966.

49. Pentru a caracteriza în întregime poziţia unui agent în cîmp, ar trebui avut în vedere, pe lîngă poziţia sa în ierarhia strict culturală a legitimităţii, poziţia sa în diferitele ierarhii în raport cu care se poate el de asemenea defini (de exemplu, pentru un universitar, ierarhia puterii specific universitare şi ierarhia prestigiului mai specific intelectual) şi *gradul de cristalizare* a poziţiilor sale în aceste ierarhii, toate aceste caracteristici putînd fi ele însele puse în relaţie cu caracteristicile particulare ale operei sale. În mod general, structura puterii într-un cîmp de producţie culturală nu coincide în mod necesar cu ierarhia prestigiilor specific culturale. Într-adevăr, dacă anumiţi agenţi deţin o putere intelectuală în virtutea prestigiului lor intelectual (autori consacraţi care-şi pot transmite charisma prin prefeţe sau articole, autorităţi academice etc.), alţi agenţi pot deţine o putere în cîmp în absenţa oricărui prestigiu specific intelectual.

50. S-a putut astfel arăta că dezvoltarea pe care a cunoscut-o psihologia în Germania la sfîrşitul secolului XIX se explică prin starea pieţii universitare care favoriza mobilitatea profesorilor şi studenţilor în fiziologie spre alte domenii şi prin poziţia relativ scăzută a filosofiei în cîmpul universitar, care o făcea un teren ideal pentru întreprinderile inovatoare ale transfugilor disciplinelor mai înalte (cf. J. Ben-David şi B. Collins, „Social Factors in the Origins of a New Science The Case of Psychology", *American*

Sociological Review, vol. 31 nr. 4, august 1966, p. 451—465).

51. Mişcările Bursei valorilor culturale care se situează în timpul scurt nu trebuie să disimuleze constantele, cum ar fi dominaţia celor mai teoretice discipline asupra disciplinelor celor mai orientate spre practică.

52. Ar trebui acordată o atenţie deosebită strategiilor utilizate în relaţiile cu grupurile ocupînd în cîmp o poziţie alăturată legea căutării distincţiei explică într-adevăr paradoxul aparent după care conflictele cele mai aprinse şi de asemenea cele mai semnificative opun fiecare grup vecinilor săi imediaţi, cei care ameninţă în modul cel mai direct identitatea sa, adică *distincţia* sa, deci existenţa sa specific culturală.

53. Randall Collins, care sugerează această ipoteză, scrie de altfel: „Pe la 1950, funcţionaliştii deţineau virtual monopolul teoriei, în absenţa aproape completă a concurenţei. De atunci, şcoala a încercat să perpetueze credinţa că aceasta *era teoria* sociologică, afirmînd mai întîi această pretenţie în toate ocaziile (să ne gîndim la tendinţa lui Talcott Parsons de a vorbi despre evoluţia sociologiei cînd se gîndeşte la evoluţia ideilor parsonsiene). Neil Smelser, cel mai creator dintre parsonsieni, a moştenit sarcina de a administra acest succedaneu de imperiu şi exemplele tipice de enunţuri politice nu lipsesc din ale sale *Essays in Sociological Explanation*. Unul din ele, intitulat „Sociology and the Other Social Sciences", este un enunţ de politică externă care încearcă să împartă teritoriul cercetării, să stabilească frontiere clare şi să facă oferte de cooperare internaţională. Un altul, intitulat „The Optimum Scopé of Sociology", este o încercare de a pune ordine în conflictele care împart sociologia desemnînd fiecărui grup scopul său propriu în diviziunea ştiinţifică a muncii, concepută, desigur, într-o perspectivă funcţionalistă" (R. Collins, Sociology—Building, rezumat, *Berkeley Journal of Sociology*, XIV, 1969, p. 73—83).

DISPOZIȚIE ESTETICĂ ȘI COMPETENȚĂ ARTISTICĂ

Observația stabilește că produsele activității umane care sînt social desemnate ca opere de artă (prin expunerea lor efectivă sau posibilă în locuri consacrate ca muzeele sau galeriile) pot face obiectul unor percepții recunoscute ca foarte diferite, începînd de la o percepție specific estetică, social considerată ca adecvată semnificației lor proprii pînă la o percepție care nu diferă nici prin logică nici prin modalitate de cea care se aplică în viața cotidiană obiectelor cotidiene. Produs al unei istorii particulare, această distincție se impune o dată cu arbitrariul faptului social. Cea mai bună dovadă în acest sens este fără îndoială eșecul la care conduce inevitabil o analiză a esenței percepției specific estetice atunci cînd, neputînd opera o ultimă „reducție“, omite să ia în seamă condițiile sociale de posibilitate a experienței operei de artă căreia i se aplică.

Instituția dispoziției estetice

Fără îndoială că nu din întîmplare fenomenologia experienței estetice recade în cercul în care se închidea fenomenologia experienței sacrului, condamnată să oscileze la nesfîrșit între punctul de vedere al subiectului și cel al obi-

ectului, între „numinos“ şi „sentimentul numinosului“ şi, în general, să se întrebe la infinit asupra priorităţii veneraţiei şi a venerabilului, a admiraţiei şi a admirabilului. Dacă opera de artă este într-adevăr, cum observă Erwin Panofsky, cea care cere a fi aprehendată conform unei intenţii estetice (*demands to be experienced esthetically)* şi dacă, pe de altă parte, orice obiect, natural sau artificial, poate fi perceput conform unei atare intenţii, cum să eviţi concluzia că intenţia estetică „face“ opera de artă sau, transpunînd o formulă a lui Saussure, că punctul de vedere estetic este cel care creează obiectul estetic ? Ca să iasă din cerc, Panofsky e obilgat să confere operei de artă o „intenţie“ în sensul scolasticii o percepţie pur „practică“ contrazice această intenţie obiectivă, după cum, dimpotrivă, o percepţie estetică ar fi o negaţie practică a intenţiei obiective a unui semnal, o lumină roşie, de exemplu, care cere un răspuns „practic“ — a apăsa pe frînă. Astfel, în interiorul clasei obiectelor prelucrate, ele însele definite prin opoziţie cu obiectele naturale, clasa obiectelor de artă s-ar defini prin faptul că cere a fi percepută conform unei intenţii specific estetice, adică mai mult în *forma* decît în *funcţia* sa. Dar cum să faci operatorie o asemenea definiţie ? Panofsky observă el însuşi că este aproape imposibil să determini ştiinţific în ce moment un obiect prelucrat devine o operă de artă, adică în ce moment forma o ia înaintea funcţiei „Cînd îi scriu unui prieten că să-l invit la masă, scrisoarea mea este mai întîi un mijloc de comunicare ; dar, cu cît acord mai multă atenţie formei scrisului meu, cu atît ea tinde să devină o operă de caligrafie ; cu cît sînt mai atent la forma limbajului meu, cu atît ea tinde să devină o operă literară sau poetică“ (1). Înseamnă asta că linia de demarcaţie între lumea obiectelor estetice depinde de „intenţia“ *producătorului* acestor obiecte ? De fapt, această „intenţie“ este ea însăşi produsul unor norme

și convenții sociale care contribuie la definirea frontierei mereu nesigure și istoric schimbătoare dintre simplele obiecte tehnice și obiectele de artă „Gustul clasic, observă Panofsky, cerea ca scrisorile particulare, discursurile oficiale și scuturile eroilor să fie *artistice* (...), în vreme ce gustul modern cere ca arhitectura și scrumierele să fie *funcționale*“ (2). Dar aprehensiunea și aprecierea operei depind de asemenea de intenția *spectatorului* care este ea însăși funcție a normelor convenționale ce determină reportarea la opera de artă într-o anumită situație istorică și socială în același timp ca și a aptitudinii spectatorului de a se conforma la aceste norme, deci a competenței sale artistice. Pentru a ieși din aporie, nu există altă posibilitate decît de a trata percepția specific estetică a operei de artă, adică percepția considerată singura legitimă într-o societate dată, ca pe un fapt social, care se dovedește necesar numai „printr-o instituire arbitrară“, cum spunea Leibniz traducînd acel *ex instituto* al scolasticii ; care, nefiind legat prin nici un fel de relație internă de „natura lucrurilor“ sau de o „natură umană“, nu poate fi dedus după nici un principiu, fie el fizic sau biologic ; care, neavînd existență și valoare decît în funcție de o istorie particulară, se impune cu o necesitate deloc logică, adică universală, ci, dacă se poate spune, socio-logică.

Distincția dintre operele de artă și celelalte obiecte prelucrate și definiția (care îi este indisociabilă) modalității specific estetice de abordare a obiectelor social desemnate ca opere de artă, deci impunînd și meritînd în același timp să fie abordate conform unei intenții specific estetice, capabile să le recunoască și să le constituie ca opere de artă, se impun cu necesitatea arbitrară a faptelor normative, contrariul acestora nefiind contradictoriu, ci doar imposibil sau improbabil. Paradox al *legitimității*, impunerea unui arbitrar nu poate fi efectuată decît în măsura în care arbitrariul obiectiv este ne-

recunoscut ca atare și recunoscut ca autoritate necesară a spune „trebuie“, înseamnă a recunoaște și a ignora în același timp că se poate face altfel (3). *Principium divisionis*, care desemnează admiratiei adecvate obiectele meritînd și cerînd să fie admirate, nu poate fi considerat drept o categorie *a priori* de aprehensiune și de apreciere decît în măsura în care condițiile istorice și sociale de producție si de reproducție ale dispozitiei specific estetice, acest produs al istoriei care trebuie reprodus de educație, implică uitarea acestor condiții istorice si sociale. Istoria gustului, individual sau colectiv, dezminte iluzia că niște obiecte atît de complexe ca operele de artă, produse după legi de construcție care s-au elaborat de-a lungul unei istorii relativ autonome, pot să provoace preferințe naturale numai prin proprietățile lor formale. Doar o autoritate pedagogică poate să sfarme continuu cercul „nevoii culturale“, condiție a educatiei care presupune educația, constituind acțiunea specific pedagogică, capabilă să producă nevoia de propriul său produs si modalitatea adecvată de a o satisface consacrînd anumite obiecte ca demne de a fi admirate gustate, unele instanțe care, ca familia sau școala, sînt învestite cu puterea de impune un arbitrariu cultural, adică în cazul respectiv, arbitrariul admirațiilor, pot să impună o învățare la sfîrșitul căreia aceste opere vor apare ca fiind în mod intrinsec sau, mai exact, în mod natural demne a fi admirate sau gustate (4). În măsura în care produce o cultură (în sensul de competență) care nu este decît interiorizarea arbitrariului cultural, educația familială sau școlară are ca efect mascarea din ce în ce mai completă, prin inculcarea arbitrariului, a arbitrariului inculcării, adică arbitrariului semnificatiilor inculcate și a condițiilor inculcării lor.

Condițiile sociale ale posibilității reprezentării dominante a modalității legitime de a aborda operele de artă, deci condițiile sociale ale pro-

ducerii idealului gustului „dezinteresului“ și al „oamenilor de gust“, capabili să asculte în percepția lor sau în producerea operei de artă de canoanele unei „estetici pure“, trebuie amintite de asemenea deoarece definiția completă a gustului considerat în funcția sa socială de semn de distincție exclude tocmai conștiința acestor condiții. Pe de altă parte, idealul percepției „pure“ a operei de artă ca operă de artă este produsul unui îndelungat travaliu de „epurare“ care începe din momentul în care opera de artă se leapădă de funcțiile sale magice sau religioase (5) și care este corelativ constituirii unei categorii social distincte de profesioniști ai producției artistice, din ce în ce mai înclinați să nu cunoască alte reguli decît cele ale tradiției pe care au moștenit-o de la predecesorii lor și din ce în ce mai în măsură să-și elibereze producția și produsele lor de orice servitudine socială.

Datorită faptului că constituirea unui cîmp artistic relativ autonom este simultană cu explicitarea și sistematizarea principiilor unei legitimități specific estetice, capabile de a se impune atît în ordinea producției cît și în ordinea receptării operei de artă, și că dinamica cîmpului artistic îl face pe artist să împingă pînă la ultimele sale limite afirmarea primatului formei asupra funcției, a modului de reprezentare asupra obiectului reprezentării, geneza unui nou mod de producție artistică este însoțită de producerea unui mod de percepere a operei de artă care tinde să se impună ca mod de percepere legitim. Datorită faptului că favorizează impresia momentului în ce are ea fugitiv și fortuit, exprimînd prin aceasta, cum observă Arnold Hauser, „o atitudine pur estetică de receptivitate contemplativă“, în același timp disponibilă și distantă, ca și datorită faptului că proscrie din pictură orice element nonoptic și îndeosebi orice conținut literar sau narativ, reducînd toate motivele la peisaj, la natura moartă sau la portret, el însuși tratat

ca o natură moartă sau cu un peisaj, pictura impresionistă care proclamă dreptul pictorului de a afirma în reprezentarea obiectului primatul relației sale față de obiect și predominanța în pictură a principiilor specific picturale, cere de la spectator o dispoziție specific estetică. Această dispoziție poate să devină ea însăși principiul unui întreg stil de viață, atunci cînd arta nu mai este considerată doar prilej de delectare și obiect al unei devoțiuni excluzînd orice intenție extraestetică, ci o rațiune de a exista și un model de viață, cu extravaganțele costisitoare și gratuite ale diletantului, ale estetului sau ale dandy-ului, noii eroi intelectuali ai sfîrșitului de secol, dedicați cu totul cultului formei și al manierei. Cît privește arta postimpresionistă, rupînd în mod radical cu tot ceea ce, în pictura impresionistă, exprimă încă un atașament naturalist față de iluzia realului și o formă de hedonism senzualist, proscriind toate vestigiile unei complezențe romantice pentru efuziunile sentimentale sau pentru iluminările intuiției metafizice, ea tinde tot mai mult să ceară în mod *categoric* din partea spectatorului o dispoziție specific estetică pe care arta anterioară nu i-o cerea decît în mod *condiționat* (6).

Astfel, modul de percepere specific estetic este produsul — sau sub-produsul — unei transformări a modului de producție artistic ambiției demiurgice a artistului, capabil să aplice unui obiect *oarecare* intenția pură a unei căutări artistice, ca Marcel Duchamp trimițînd un urinoar la Salonul Independenților de la New York, îi răspunde disponibilitatea infinită a estetului capabil să capteze conform unei intenții specific estetice un obiect oricare ar fi și care a fost sau nu produs conform acestei intenții. Fără îndoială că nu din întîmplare măștile din Oceania și fetișurile dogonilor au părăsit muzeele etnografice ca să intre în expozițiile de artă în momentul în care, o dată cu

arta abstractă, opera de artă își afirma, fără concesie sau excepție, pretenția de a impune percepției operei normele pure ale producției sale. Tăietura pe care muzeul, ca spațiu închis și separat, o operează între lumea sacră a artei și lumea profană a non-artei (obiectiv definită prin simplul fapt al excluderii ca nedemnă de a fi conservată și expusă admirației) nu trebuie să atragă ignorarea *eclectismului* alegerilor operate în interiorul universului desemnat în întregime ca sacru prin opoziție cu „galeria" particulară din secolele XVI și XVII, care nu oferea decît operele conforme principiilor estetice ale unei epoci sau ale unui grup așa cum puteau fi ele actualizate în gustul unui amator, muzeul solicită universalitatea practică a privirii estetice, capabilă să se aplice oricărui lucru desemnat ca demn să fie aprehendat estetic, adică chiar și unor obiecte care n-au fost produse ca să provoace o asemenea aprehensiune.

Pe scurt, arta pentru artă este, la limită, o artă pentru artist sau, mai exact, pentru artiști într-adevăr, opera de artă și artistul își capătă mai întîi funcția din partea structurii cîmpului intelectual și artistic ca sistem de relații între poziții sociale cărora le sînt asociate poziții intelectuale sau artistice (7). Să însemne asta că arta ajunsă la autonomie cunoaște o istorie perfect autonomă, că pentru a adopta limbajul folosit de Wölfflin în legătură cu istoria artei întregului Occident european, ea se transformă de acum încolo după logica pură a „dezvoltării sale interne" ? Să însemne asta că o știință a artei care ar înțelege să nu se limiteze la o „istorie internă a formelor" nu ar putea să-și ia alt obiect decît istoria internă a cîmpului intelectual, adică istoria relațiilor obiective dintre agenții acestui cîmp ? Ar însemna să se ignore faptul că autonomizarea cîmpului intelectual și a intenției artistice este corelativă unei transformări profunde a structurii relaților obiective dintre artiști și publicul lor și, mai exact, a poziției fracțiunii intelec-

tualilor și artiștilor în structura relațiilor dintre fracțiunile claselor dominante. Analizele lui Frédérick Antal arată că atunci cînd artiștii se află situați într-o strînsă dependență față de publicul lor, ca în Florența secolelor XIV și XV, diferențele de stil care le separă operele sînt aproape cu totul reductibile la diferențele care separă viziunile asupra lumii, viziuni proprii diferitelor categorii de consumatori ai acestor opere, adică diferitelor fracțiuni ale claselor dominante; într-un atare context, contează mai puțin a ști cine picta decît a ști pentru cine se picta și caracteristicile sociale și culturale ale artiștilor nu aduc deloc informații suplimentare în raport cu cele pe care le procură cunoașterea diferitelor categorii de consumatori ai operelor lor, adică diferitele fracțiuni ale claselor dominante. Altfel spus, fiind vorba de caracterizarea unui ansamblu de producători intelectuali sau artistici și a producției lor, informația cea mai importantă constă în relația care se stabilește în mod *obiectiv* între fracțiunea intelectualilor și artiștilor ca atare și diferitele fracțiuni ale clasei dominante; și continuă să fie astfel cînd, cîmpul artistic afirmîndu-și autonomia și poziția socială a artiștilor transformîndu-se radical, producătorii bunurilor simbolice constituie de acum încolo o fracțiune (dominantă) a claselor dominante. Pe scurt, istoria operelor nu este niciodată independentă de istoria conflictelor dintre fracțiunile claselor dominante, oricît de diferită ar putea fi, după epoci și societăți, funcția ce le revine artiștilor în aceste conflicte. Dacă, pe măsură ce cîmpul intelectual și artistic cîștigă în autonomie, caracteristicile sociale ale producătorilor, și îndeosebi originea lor socială și poziția pe care o ocupă în structura cîmpului, capătă o mai mare capacitate explicativă, rezultă că acțiunea sistemelor de factori asociați diferitelor sisteme de caracteristici nu face decît să specifice acțiunea factorului fundamental care constituie poziția fracțiunii intelectualilor și artiștilor în

sistemul relativ autonom al relaţilor care o unesc de celelalte fracţiuni ale claselor dominante. Pe măsură ce cîmpului intelectual și artistic îi sporește autonomia și, în mod corespunzător, se înalţă statutul social al producătorilor de bunuri simbolice (în același timp ca și originea lor socială), artiștii tind în mod progresiv să intre *pe cont propriu,* și nu doar prin delegare sau prin procură, în jocul opozițiilor dintre fracțiunile claselor dominante. Afirmarea stăpînirii lor *exclusive* (în dublul sens al termenului) asupra artei lor și revendicarea monopolului competenţei artistice (care nu sînt poate mai puțin provocatoare atunci cînd se exprimă în limbajul „intimist" al unei arte numite cîteodată „burgheze" ca atunci cînd își propun în mod explicit contestarea simbolică a ordinii burgheze) le oferă mijlocul de a realiza pe teren simbolic *inversiunea* relației care se stabilește în mod obiectiv în toate celelalte domenii între fracțiunile dominante ale claselor dominante și fracțiunea artiștilor și intelectualilor, constrînși să plătească autonomia ce le este acordată cu prețul surghiunirii în practici destinate să rămînă simbolice, fie și simbolic revoluționare sau revoluționar simbolice (8) arta „pură" nu-i face ea oare pe toți spectatorii egali, respingînd în nedemnitate culturală fracțiunile neintelectuale ale clasei conducătoare, ceea ce nu făcuse niciodată, cel puţin în acest grad, arta epocilor anterioare (9)? Intenția de revanșă simbolică se exprimă de multe ori, și în mod explicit, ca în această scrisoare a lui Flaubert către Renan în legătură cu rugăciunea de pe Acropole „Nu știu dacă există în franceză o pagină mai frumoasă de proză ! (...) E splendid ! Și sînt sigur că burghezul nu înțelege din asta nimic. Cu atît mai bine !" (10). Această indignare scandalizată a „burghezului", exclus (cel puțin pentru un timp) de acest „drept de burghezie" care este accesul la artă, o exprimă Ortega y Gasset

atunci cînd denunță ca „impopulară sau chiar antipopulară“ o artă ininteligibilă pentru burghezi : „Arta nouă, prin simpla sa existență, îl obligă pe burghezul cumsecade să recunoască ce este un burghez cumsecade, o ființă nedemnă de sentimente estetice, oarbă și surdă față de orice frumusețe pură“ (11). Dacă arta pură este primită ca o sfidare sau o provocare de către fracțiunile dominante ale clasei dominante, primele vizate și primele care se simt vizate, aceasta se datorează faptului că ea exprimă în logica sa proprie o opoziție structurală nu între clase, ci între fracțiunile clasei dominante (12), opoziție căreia logica depășirii permanente (ce caracterizează în mod propriu cîmpul intelectual și artistic) îi oferă ocazii mereu reînnoite să se afirme, dar întotdeauna conform acelorași principii. Această relație fundamentală se specifică exprimîndu-se în logica proprie cîmplui intelectual sau artistic. Astfel, de exemplu, artiștii artei pentru artă își trăiesc întotdeauna ostilitatea față de burghez prin intermediul opoziției lor față de scriitorii burghezi ca Béranger, Paul de Kock, Octave Feuillet, Scribe sau Casimir Delavigne, concurenți neloiali care nu obțin succesul imediat decît renegîndu-se ca scriitori „Există ceva de o mie de ori mai periculos decît burghezul, spune Baudelaire în *Curiozități estetice*, este artistul burghez, care a fost creat ca să se interpună între artist și geniu, care-l ascunde pe unul de celălalt (...). Dacă acesta ar fi suprimat, băcanul l-ar purta în triumf pe Eugène Delacroix.“ Invers, chiar atunci cînd pare să exprime direct și fără altă mediere așteptările etice și estetice ale fracțiunilor dominante cărora li se adresează mesajul său liniștitor, critica de lume bună care biciuiește îndrăznelile provocatoare ale căutării de avangardă nu încetează a se referi în mod tacit și uneori deschis la intelectuali și la artiști, și afirmațiile ei nu sînt niciodată decît *duble negații* inspirate de intenția obiec-

tivă de a nega negarea simbolică închisă în operele pe care le condamnă.

Ambivalența reprezentării pe care, din epoca romantică, artiștii și scriitorii și-o fac asupra poziției lor în societate și a funcției lor sociale și, corespunzător, ambivalența imaginii „burghezului“ și „poporului“ în raport cu care se gîndesc și se definesc, nu pot fi înțelese decît prin referire la contradicțiile inerente poziției lor în structura claselor dominante și, secundar, în structura raporturilor de clasă. Plasați în situația de dependență materială și neputință politică în raport cu fracțiunile dominante ale burgheziei din rîndurile căreia au ieșit în cea mai mare parte (este cazul cvasitotalității scriitorilor francezi ai secolului XIX și al unei mari părți a artiștilor) și alături de care se află nu numai prin relațiile de familiile și alte contacte, artiștii au un stil de viață care este infinit mai aproape de cel al burgheziei decît de cel al claselor medii și populare, și asta chiar în categoriile cele mai defavorizate ale inteligheției proletaroide, condamnate la formele cele mai puțin elective ale vieții de boem (13), acești „burghezi fără o para“, după cum spune Pissaro, nu găsesc ei confirmarea supremă a excelenței artei lor de a trăi în faptul că, siguri de capitalul lor cultural și estetic și de autoritatea lor de „taste makers“, reușesc să-și asigure cu un preț scăzut eleganțele vestimentare, fanteziile culinare și distracțiile rafinate pe care „burghezii“ trebuie să le plătească scump ? Într-un univers social divizat în „trei clase de ființe“, „omul care muncește“ (adică la fel de bine agricultorul, zidarul sau soldatul, ca și vînzătorul ambulant, comisul sau chiar doctorul, avocatul, marele negustor, boiernașul, birocratul), „omul care gîndește“ și „omul care nu face nimic“ și care se dedică „vieții elegante“, „artistul, spune Balzac, este o excepție trîndăvia sa este o muncă, iar munca o odihnă ; este rînd pe rînd elegant și neglijent ; îmbracă, după plac, cămașa plugarului și ho-

tărăște ce frac să poarte bărbatul la modă; nu urmează legi, ci le impune. Fie că se străduiește să nu facă nimic sau că meditează la o capodoperă, fără a părea că se străduiește; fie că-și duce calul cu o zăbală de lemn sau mînă, pe picior mare, caii unei trăsuri; fie că n-are doi poli ai lui sau aruncă aurul cu amîndouă mîinile, el este întotdeauna expresia unei mari gîndiri și domină societatea" (14).

Pentru a pune în lumină funcțiile autojustificatoare și automistificatoare ale unei asemenea ideologii, ar trebui să se stabilească legile specifice ale pieții bunurilor simbolice a cărei constituire este corelativă autonomizării producției artistice. Reprezentarea ambivalentă pe care scriitorii și artiștii și-o fac despre acest „mare public", în același timp fascinant și disprețuit, în care ei confundă, cel mai adesea, pe „burghezul" aservit grijilor vulgare ale negoțului cu poporul aservit activităților productive, și refuzul lor, mai mult magic sau mistic decît revoluționar, al „barbariei" civilizației tehniciste și utilitariste care-i reduce pe producător și opera sa, fie ea și o operă a spiritului, la statutul de simplă marfă și care, odată cu difuzarea pe scară mare a produselor culturale și a instrucției abolește semnele statutare de distincție, nu este într-adevăr decît expresia simbolică a relației pe care ei o întrețin cu piața literară și artistică (ale cărei sancțiuni anonime, imprevizibile și schimbătoare, pot crea între ei disparități fără precedent) și cu condiția lor obiectivă de producători de mărfuri (15). Mistica salvării culturale în lumea de dincolo ar putea să nu fie decît retraducerea ideologică a contradicției care obsedează circulația și producția bunurilor artistice și care face din decalajul temporal între ofertă și cerere o necesitate structurală (16). Pe măsură ce artiștii scapă constrîngerilor inerente simplei închirieri sau vînzării directe de servicii, logica internă a unei căutări specific estetice

stimulată sau determinată de concurența pentru recunoașterea originalității și, prin asta, a valorii și a rarității specific estetice ale produsului și producătorului, îi face să o rupă continuu cu normele estetice în vigoare, singurele care sînt efectiv stăpînite de consumatorii potențiali, excepție făcînd ceilalți artiști predispuși înțelegerii, dacă nu a noilor norme astfel produse, cel puțin a intenției însăși de ruptură cu normele stabilite (17). Astfel, artistul nu poate să triumfe pe terenul simbolic decît pierzînd pe terenul economic și se înțelege că o asemenea contradicție nu poate da naștere decît unei reprezentări ambivalente a „burghezului", acest client de negăsit, solicitat și disprețuit în același timp (18) ; și, chiar prin aceasta, a artistului, prinț al spiritului făcînd comerț cu intimitatea sa cea mai secretă. Mai mult decît poporul, înglobat în refuzul oricărei existențe aservite unor scopuri utilitare, *„declasații"* sînt cei care atrag simpatia artistului, cei pe care brutalitatea intereselor și prejudecăților burgheze îi respinge și exclude, boemul, pictorul, saltimbancul, actorul, nobilul ruinat, „servitoarea cu suflet mare" și, mai ales, poate prostituata, un fel de realizare analogică a destinului artistului (19). Prietenului său Feydeau, care o veghează pe soția sa, muribundă, Flaubert îi scrie „Biata femeie ! E îngrozitor ! (...) Tu ai și vei avea tablouri bune, și vei putea face studii înalte. Asta înseamnă să le plătești scump. Burghezii nu se îndoiesc deloc că noi le servim inima noastră. Rasa gladiatorilor n-a murit : fiecare artist este unul din ei. Distrează publicul cu agoniile sale" (20).

Astfel, se vede, reprezentările artei și culturii pe care le-au inventat scriitorii și artiștii în cursul secolului XIX și care au trebuit să se impună sub aparența universalității în așa fel încît condițiile lor sociale de producere sînt astfel uitate n-ar fi putut fi atît de ușor deturnate de la funcția lor evidentă pentru a

servi ca instrumente de legitimare a structurii raporturilor stabilite între clasele sociale, dacă ele n-ar fi fost predispuse reinterpretării și anexării prin faptul că exprimă interesele unei fracțiuni *dominate* a clasei *dominante,* înclinate în mod necesar, datorită ambiguității structurale a poziției sale, să întrețină o relație ambivalentă atît cu fracțiunile dominante ale clasei dominante cît și cu clasele dominate, precum și destinată să satisfacă în plus, într-un mod mai subtil, dar fără îndoială și mai eficace, funcții externe atunci cînd înțelege să-și satisfacă doar funcțiile proprii. Teoria artei pentru artă, care manifestă, pe lîngă revendicarea dreptului absolut al artiștilor de a legifera în materie de artă, refuzul pe care estetul îl arată pragmatismului și utilitarismului „burghezului", caracterizat mai ales, dacă nu exclusiv, drept un filistin opac la frumos, a putut deveni astfel piesa esențială a sistemului modalităților de a folosi bunurile simbolice care definește simbolica „distincției" burgheze, acea „artă nesfîrșit de variată de a sublinia distanțele" de care vorbea Marcel Proust fracțiunile dominante ale clasei dominante care resimt o neîncredere secretă față de artist, întotdeauna aliat puțin cam compromițător și adversar temut atunci cînd face „artă socială", cum se spunea în secolul XIX sau, într-o epocă mai recentă, „artă angajată", nu pot decît să se mulțumească cu declarația de „neutralitate" pe care o profesează adepții artei pentru artă, la fel de ferm opuși „artei burgheze" ca și „bădărăniei socialiste", după expresia pe care o întrebuința Flaubert în legătură cu scrierile lui Proudhon asupra artei (21). Nimic nu probează mai bine această afinitate tacită decît convergența (care nu datorează nimic influențelor directe) între refuzul utilitarismului sub toate formele, „burgheză" sau „socialistă", așa cum apare la romantici sau parnasieni, și eclectismul academic al lui Victor Cousin care, considerînd arta ca o „putere independentă", propovăduiește că

„trebuie să înțelegi și să iubești morala pentru morală, religia pentru religie și arta pentru artă", sau că „arta este de asemenea pentru sine un fel de religie" (22). Nu ar fi greu de arătat că, în măsura în care exprimă logica specifică oricărui sistem instituționalizat de învățămînt și, mai exact, logica sistemelor de învățămînt care, asigurînd o funcție de reproducție culturală, asumă și o funcție de reproducție socială, un eclectism spiritualist care nu este atît de îndepărtat de cel al lui Victor Cousin, continuă să obsedeze, în cea mai mare parte a tradițiilor școlare, nu numai învățămîntul de istorie a artei și a literaturii, ci și producția universitarilor în aceste domenii. Formalismul criticii universitare, legată încă de o teorie a istoriei artei care oscilează între afirmarea, mai mult implicită decît explicită și, în acest sens, pre-wöllfliniană, a autonomiei absolute a operei de artă, cu excluderea corelativă a istoriei, și recunoasterea, încă o dată mai mult implicită decît explicită, a unei dihotomii între „factori pur artistici" și „factori non-artistici", chemați să ducă vieți paralele fără a se pune vreodată în mod expres problema integrării lor într-un sistem construit de relații inteligibile, nu este decît forma savantă a dispoziției față de opera de artă care este în mod obiectiv cerută de producerea „pură" a operei: „neutralizarea operată de privirea specific estetică, în calitate de interes pur pentru formă, și care întreține o relație de dependență reciprocă cu eclectismul universitar, nu este decît unul dintre mecanismele de „derealizare" ce tind, între alte funcții, să asigure consensul cultural în interiorul clasei dominante, reconciliind în panteonul culturii consacrate operele și autorii cei mai inconciliabili. Făcînd abstracție de condițiile sociale ale producerii, circulației și consumului operei de artă, ca și cum istoria perfect autonomă a stilurilor s-ar împlini într-un fel de vid social, critica formalistă (care poate astăzi să-și dea un aer nonconfor-

mist opunîndu-se celor mai fosilizate forme ale comentariului universitar) se subordonează cu totul în alegerea acestor obiecte si a metodelor sale convențiilor și convenientelor sociale ale bontonului și bunului gust care definesc raportul autentic cultivat față de opera de artă, cel pe care îl încarnează amatorul luminat și consumatorul distins, și consideră de exemplu cu o suspiciune distantă orice cercetare care, refuzînd să disocieze analiza structurilor interne ale operei de analiza funcțiilor pe care le îndeplinește pentru grupurile care o produc, o difuzează sau o consumă, atentează oarecum în mod dublu la idealul contemplării dezinteresate, întrucît aplică operei o privire reductivă, capabilă să amintească funcțiile interesate ale contemplării dezinteresate (23)

Prin aceasta, ea se înscrie în tradiția lecturii literate care reacoperă continuu mesajul originar si discursurile sedimentate de care acesta este acoperit sub cvasicreatiile unui discurs nici nou, nici vechi, deoarece maniera sa de a urmări noul este tot ce poate fi mai vechi Si atunci cînd criticii se întreabă de complezentă dacă „criticul este sau nu este scriitor", ei nu profesează doar revendicarea profesională a unei categorii de agenti plasati le periferia ierarhiei profesiilor născute din diferentierea cîmpului intelectual, ci își trădează neputința de a-si cîstiga autonomia constituind o stiință autonomă a artei în locul unui discurs cvasiartistic asupra artei autonome. Punînd între paranteze problema conditiilor sociale de producere a operelor de artă si, totodată, problema condițiilor sociale de producere a unei analize a operei de artă întemeiate pe o asemenea punere între paranteze, „critica pură" sau, pentru a folosi o expresie saussuriană, estetica internă se interesează în primul rînd de calitățile *formale* ale operei, mergînd pînă la a neglija sau a lăsa pe al doilea plan tema sau subiectul operei care este unit, așa cum remar-

că Frédérick Antal, printr-o relație mai directă și mai evidentă decît caracteristicile formale de reprezentarea lumii proprie diferitelor clase sau fracțiuni de clasă : considerînd opera ca *opus operatum* și ignorînd *modus operandi*, modul de producție al cărei produs este, ea se sprijină pe universalizarea și eternizarea unui mod de receptare „pur" care, ca și modul de producție corespunzăor, este produsul istoric al unui tip particular de condiții sociale (24).

Se înțelege că fracțiunile dominante, care nu acordă decît foarte puțină importanță practicii artelor și producătorilor profesioniști de opere de artă, pot să considere consumul pur și dezinteresat al operei de artă printre drepturile și datoriile clasei lor și să afle în indulgența postumă pe care i-o acordă artistului și exceselor sale cele mai amenințătoare pentru ordinea burgheză o modalitate de a transcende simbolic, prin identificarea imaginară cu o existență deviantă sau pervertită, limitele existenței burgheze (25). Dacă faptul de a-l contesta simbolic pe „burghez" poate să devină un obiect de consum simbolic pentru burghez, este mai întîi pentru că „neutralizarea" pe care o operează percepția „pură" cerută de arta „pură", „protejează" spectatorul, prin însăși modalitatea sa, împotriva experiențelor atît de „naive" ca indignarea sau revolta (să ne gîndim doar la destinul *Guernicăi* lui Picasso). Asemenea acelui vrăjitor fără voie despre care vorbește Lévi Strauss și care, nemaicrezînd în puterea sa magică și nici chiar în puterea magiei, primește mereu înapoi imaginea obiectivă a eficacității sale, artiștii contemporani cei mai înverșunați în repudierea funcțiilor tradiționale ale artei rămîn închiși, ca într-un cerc magic, în definiția socială a artei lor și își văd intenția derealizată de către intenția obiectivă a unei opere capabile încă să obțină o percepere derealizantă fie că pun resursele artei în slujba distrugerii simbolice a artei sau a imaginii

tradiționale a operei de artă și a artistului, producînd opere reproductibile la nesfîrșit sau autodestructive (în mod simbolic ori cu adevărat), fie că procedează în mod efectiv, dar întotdeauna ostentativ (ca în cutare sfîșiere ceremonială a pînzelor) , la distrugerea efectivă a operei de artă, încercările lor cele mai radicale de a spulbera încîntarea artistică nu sînt întotdeauna decît inversarea magică a vechiului ritual spre gloria artei și a artistului (26).

În plus, printr-un transfer ciudat, reprezentarea charismatică a muncii artistice, ideologie profesională pe care scriitorii și artiștii nu au încetat să o afirme și să o ilustreze, începînd cu epoca romantică, nu doar în confidențele și confesiunile lor, ci în cele mai mici detalii ale unei vieți destinate, la fel ca și opera, să atesteze „geniul“ artistului, se regăsește, sub o formă transpusă, în ideologia perceperii sau interpretării „creatoare“, concepută ca identificare spirituală a „eului“ spectatorului (sau cititorului) cu „eul“ autorului, identificare prin care spectatorul participă, în sensul mistic al termenului, la „misterul inspirației creatoare“ și al „grației“ creatorului. Această reprezentare charismatică reprodusă de o instituție școlară destinată atît prin logica sa internă cît și prin dependența ei, în raport cu clasa dominantă, față de cultul „rutinizat“ al „geniului“ (corelativ devalorizării școlare a „didacticului“), era ca și predispusă să îndeplinească funcția eminentă care-i revine în „sociodiceea“ burgheză dacă comunicarea cu opera de artă este un fel de comuniune mistică, accesibilă doar cîtorva suflete predestinate, ea este de natură să le confere în schimb consacrarea acestor aleși care s-au ales ei înșiși prin aptitudinea lor de a auzi chemarea artei și „dragostea de artă“, ceea ce separă ca o barieră invizibilă — chiar aceea pe care o trasează muzeul, spațiu sacru capabil să sacralizeze pe cei ce pot pătrunde în el — pe cei care sînt atinși de grația artistică de cei ce sînt lipsiți de ea. Astfel,

consumul operei de artă poate să redobîndească astăzi, pentru clasele privilegiate, funcția de distincție pe care mulți artiști și scriitori, ca Flaubert sau Baudelaire, o confereau activității lor artistice, eliberată pînă la ezoterism de convențiile existenței burgheze, și de asemenea întregii lor aparențe sociale, convertite, o dată cu dandysmul, într-o simbolică rafinată : redublînd diferențele pur economice prin diferențele pe care le creează pura posesie de bunuri simbolice cum ar fi operele de artă sau distincțiile simbolice în maniera de a folosi aceste bunuri, clasele privilegiate pot realiza visul, inițial dirijat împotriva dominației lor, unui nou mandarinat, capabil, în genul vechii aristocrații, să reconcilieze puterea temporală și măreția spirituală sau eleganța mondenă (27). Uitarea condițiilor sociale de producere și de reproducere a dispoziției pure și dezinteresate pe care o cer operele de artă și a categoriilor de percepere care se prezintă ca niște categorii *a priori* ale unei estetici universale constituie principiul profiturilor pe care le procură consumurile simbolice — și care nu sînt nici ele doar simbolice, transformînd diferențele de fapt în diferențe legitime (28). Estetica pură care afirmă puterea absolută a intenției specific estetice, în stare a se aplica oricărui obiect, chiar și celui mai urît sau celui mai nesemnificativ, oferă resurse inepuizabile căutării distincției ea permite instaurarea, între deținătorii manierei conforme și cei care n-au timpul sau mijlocele să arunce operei de artă privirea „epurată“ și „dezinteresată“ pe care aceasta o cere, a unei discriminări tranșate, de la tot la nimic, pe care iluzia lui *a priori*, alt nume pentru inconștiența istoriei, tinde să o dea drept o distincție de natură ; în plus, datorită faptului că epurarea formală a perceperii estetice are ca revers extinderea nedefinită a cîmpului obiectelor sale, ea tinde spre abolirea certitudinilor confortabile ale unei este-

tici „realiste“ care cere doar să se știe ceea ce trebuie admirat și autorizează și favorizează supralicitările care definesc snobismul nimic nu ar putea într-adevăr să garanteze puritatea intimă și inefabilă a privirii, nici măcar puritatea lucrului privit, deoarece impuritatea unei opere poate chiar să dubleze meritul unei priviri pure, întărind însă bănuiala asupra impurității sale. Se observă astfel întregul randament social al acestei estetici a manierei, bună pentru a oferi esteților mijlocul de a marca, mai bine ca niciodată, diferența de esență care îi separă de „comun“, permițîndu-le totodată să pună între ei o infinitate de diferențe infinitesimale.

Condițiile descifrării

Opera de artă considerată ca bun simbolic (și nu ca bun economic, ceea ce totuși este de asemenea) nu există ca atare decît pentru cel care deține mijloacele de a și-o însuși prin descifrare, adică pentru deținătorul codului istoric constituit care este social recunoscut drept condiția însușirii simbolice a operelor de artă oferite unei societăți date la un moment dat. Perceperea specific estetică se distinge de perceperea naivă, adică nespecifică, nu prin logica funcționării ei, ci prin tipul de trăsături pe care le reține ca pertinente în funcție de un principiu de selecție care nu este altceva decît dispoziția specific estetică. Perceperea naivă, întemeindu-se pe stăpînirea prealabilă a diviziunii în clase complementare a universului semnificanților și a universului semnificaților, tratează elementele reprezentării, frunze sau nori ca indici sau semnale investite cu o funcție de pură denotație („este un plop“, „e o furtună“) ; dimpotrivă, perceperea specific estetică se leagă doar de trăsăturile estetic pertinente, adică cele care caracterizează prin ra-

portare la universul posibilităților stilistice *o manieră particulară de a trata* frunzele și norii, adică un *stil* ca mod de reprezentare în care se exprimă modul de percepere și de gîndire caracteristic unei epoci, unei clase, unei fracțiuni de clasă sau unui grup artistic. Se vede că (așa cum observația a stabilit-o de altfel) aptitudinea de a percepe și a descifra caracteristicile specific stilistice este funcție de competența specific artistică, stăpînire practică, dobîndită prin frecventarea operelor sau printr-o învățare explicită, a unor scheme clasificatorii permițînd situarea fiecărui element al unui univers de reprezentări artistice într-o clasă. Astfel, aprehensiunea trăsăturilor stilistice care definesc *originalitatea stilistică* a operelor unei epoci în raport cu cele dintr-o altă epocă sau, în interiorul acestei clase, a operelor unei școli în raport cu o alta, sau, încă, a ansamblului operelor unui autor în raport cu operele din școala sa ori din epoca sa, sau chiar a unei opere particulare a unui autor în raport cu ansamblul operei sale, este indisociabilă de aprehensiunea *redundanțelor* stilistice, adică a modului de a trata materia picturală sau lingvistică, mod care definește un stil. Atribuirea se sprijină întotdeauna implicit pe referirea la „opere-martor“, conștient sau inconștient reținute deoarece prezintă la un grad deosebit de ridicat calitățile recunoscute, într-un mod mai mult sau mai puțin explicit, ca pertinente într-un sistem de clasare determinat. Totul pare să indice că, fie chiar și la specialiști, criteriile de pertinență care definesc însușirile stilistice ale operelor-martori rămîn cel mai adesea în stare implicită și că taxinomiile estetice, mai mult întrebuințate decît gîndite ca atare, nu au niciodată rigoarea logică pe care ar risca să le-o acorde, prin simpla virtute a explicitării sau formalizării, o analiză componențială a principiilor implicit utilizate pentru a distinge, clasa și ordona un ansamblu de opere de artă. Este într-adevăr logica în act

a perceperii estetice cea pe care o descrie A. Berne-Joffroy atunci cînd, în legătură cu istoricii de artă care au văzut în Caravaggio un precursor al lui Rembrandt (Saccà) sau al lui Velázquez (Cantalamessa sau Lionello Venturi), observă ; „noțiunile clare și distincte care sînt pentru ei Rembrandt și Velázquez, valori pe deplin cunoscute și recunoscute, în istoria artei, îi ajută să *situeze* calitățile lui Caravaggio, calități a căror existență o *simt*, dar pe care *nu știu să le definească decît apropiindu-le și diferențiindu-le de calitățile învecinate bine definite*" (29).

Ca produse ale istoriei reproduse de educația difuză sau metodică, sistemele de clasare disponibile pentru o epocă sau o clasă socială determinate constituie principiul distincțiilor pertinente pe care agenții le pot opera în universul reprezentărilor artistice și al celor care le scapă fiecare epocă organizează ansamblul reprezentărilor artistice după un sistem dominant de clasare care îi este propriu, apropiind opere pe care alte epoci le distingeau, separînd opere pe care alte epoci le apropiau astfel încît indivizilor le vine greu să gîndească alte diferențe decît cele pe care sistemul de clasare disponibil le permite să le gîndească. „Să presupunem, scrie Longhi, că naturaliștii și impresioniștii francezi, între 1860 și 1880 nu și-au semnat operele și că n-au avut alături de ei, ca heralzi, critici și ziariști de inteligența unor Geffroy sau Duret. Să-i imaginăm uitați, din pricina unei schimbări a gustului și a unei profunde decăderi a căutării erudite, uitați vreme de o sută sau o sută cincizeci de ani. Ce s-ar întîmpla mai întîi, cu ocazia revenirii lor în atenție ? Este ușor de prevăzut că, într-o primă fază, analiza ar începe prin a distinge în aceste materiale mute mai multe entități mai degrabă simbolice decît istorice. Prima ar purta numele simbol de Manet, care ar absoarbe o parte din producția juvenilă a lui Renoir și chiar, mă tem, cîțiva Gervex, fără a

mai socoti întreaga operă a lui Gonzales, a Berthei Morisot şi întreaga creaţie de tinereţe a lui Monet; în ce-l priveşte pe Monet de mai tîrziu, el însuşi devenit simbol, el ar înghiţi aproape tot Sisley, o bună parte din Renoir si, mai rău, cîteva duzini de Boudin, mai multe Lebour şi mai multe Lépine. Nu este exclus ca şi cîţiva Pissaro şi chiar, recompensă puţin flatantă, mai mulţi Guillaumin, să fie într-un asemenea caz atribuiţi lui Cézanne" (30). Studiind reprezentările succesive ale operei lui Caravaggio, A. Berne Joffroy arată că imaginea personală pe care indivizii unei epoci determinate şi-o fac despre o operă este funcţie de *imaginea publică* a acestei opere şi că ea este produsul instrumentelor de percepere, istoric constituite, deci istoric schimbătoare, care le sînt oferite de universul social din care fac parte „Ştiu bine ceea ce se spune despre neînţelegerile legate de atribuire că nu au nimic de-a face cu arta, că sînt meschine şi că arta este mare (...). Ideea pe care ne-o facem despre un artist depinde de operele ce-i sînt atribuite şi, fie că o vrem sau nu, această idee globală pe care ne-o facem despre el ne colorează privirea ce-o aruncăm fiecăreia dintre operele sale" (31). Astfel, istoria instrumentelor de percepere a operei este complementul indispensabil al istoriei instrumentelor de producere; într-adevăr, orice operă este în oarecare măsură făcută de două ori, de către producător şi de către consumator, sau, mai exact, de către grupul căruia îi aparţine consumatorul (32).

Lizibilitatea unei opere de artă este funcţie de distanţa dintre codul pe care îl cere opera şi competenţa individuală, definită prin gradul în care codul social dominant, el însuşi mai mult sau mai puţin adecvat, este stăpînit (33). Pe de o parte, operele constituind capitalul artistic obiectivat cer unele coduri în mod inegal complexe şi rafinate, deci susceptibile de

a fi dobîndite mai mult sau mai puțin rapid printr-o învățare instituționalizată sau nu; pe de altă parte, fiecare individ posedă o capacitate definită și limitată de aprehensiune a informației propuse de operă, capacitate care este funcție de cunoașterea pe care o are despre codul generic al tipului de mesaj în cauză, fie pictura în ansamblul ei, fie pictura unei anumite școli sau a unui anumit autor. Atunci cînd mesajul depășește posibilitățile sale de aprehensiune, spectatorul incapabil să primească informația nu are altă alegere decît să se dezintereseze de ceea ce îi apare ca o împestrițare fără cap și coadă, ca un joc de forme și de culori lipsit de orice necesitate, sau să aplice codurile de care dispun, fără să se întrebe asupra adecvării sau pertinenței lor.

Dacă este greu să descrii altfel decît în termeni negativi „estetica" exprimată în preferințele sau practicile claselor celor mai lipsite de capital cultural, aceasta este pentru că estetica în sine (și nu pentru sine) se întemeiază mai puțin pe un refuz cît pe o privațiune nedispunînd de instrumentele indispensabile pentru a discerne trăsăturile estetic pertinente pe care o operă le împarte cu clasa operelor de același stil și numai cu acestea, spectatorii cei mai puțin cultivați se află în imposibilitatea de a considera opera de artă ca atare. De exemplu, în loc de a sesiza culoarea unui chip ca un element al unui sistem de relații de opoziție și de complementaritate între valori și culori (în cutare portret, valorile și culorile pălăriei, vestei și a spinării situate în planul secund), ei trec oarecum peste calitatea sensibilă fără să se oprească și, „situîndu-se imediat în sensul ei", pentru a vorbi ca Husserl, sesizează direct în aceasta o semnificație fiziologică sau psihologică, văzînd de exemplu o emoție, precum percepția cotidiană, în roșeața unui ten (34). Astfel, nedeținînd instrumentele de însușire simbolică permițînd perceperea operelor de artă în ceea ce face specificul

lor, acești spectatori le aplică în mod inconștient codul care e valabil pentru descifrarea obiectelor în lumea familiară, adică schemele de percepere care le orientează practica interpretarea asimilatoare care duce la aplicarea tuturor schemelor de interpretare disponibile unui univers străin se impune în acest caz ca singurul mijloc de a restaura unitatea unei perceperi integrate (35). Așa cum observă Panofksy, această aprehensiune naivă se întemeiază pe „experiența existențială", adică pe proprietățile sensibile ale operei de artă (de exemplu atunci cînd se descrie o piersică drept catifelată sau o dantelă drept vaporoasă) sau pe experiența emoțională pe care aceste însușiri le suscită (cînd se vorbește de culori severe sau vesele). Dar ea tinde mereu să depășească nivelul senzațiilor și afectelor, adică „comprehensiunea" calităților expresive și, dacă se poate spune, „fizionomice" ale operei ; într-adevăr, cei care nu au mijloacele de a ajunge la o percepere „pură" angajează în aprehensiunea operei de artă dispozițiile care susțin practica lor cotidiană, dedicîndu-se prin asta unei „estetici" funcționaliste care nu este decît o dimensiune a eticii lor sau, mai bine, a *etosului* lor de clasă. Astfel, de exemplu, respectul necondiționat al culturii și al artei consacrate, expresie sistematică a unei dispoziții ascetice care se manifestă de asemenea în celelalte dimensiuni ale existenței, îi condamnă pe micii-burghezi unei bunăvoințe culturale cu totul pure, dar goale, care se hrănește din contemplarea lucrului bine făcut, cultul muncii pentru muncă furnizînd substitutul etic al esteticii artei pentru artă. Cît privește clasele populare, condamnate de nevoile vieții la o dispoziție pragmatică ce nu predispune deloc la a contempla și a înțelege ca atare produsele ateleologice ale activității specific artistice, aproape complet lipsite de acel arsenal de cuvinte care, la primul grad al inițierii artistice, permit cel puțin să se numească

diferențele și să se constituie ca atare numindu-le, precum numele proprii ale pictorilor celebri care funcționează în calitate de categorii generice sau numele de școli sau de epoci ca „Impresioniștii", „Olandezii" sau „Renașterea", ele sînt sortite să perceapă ca indistincte toate operele care nu-și trădează imediat sensul atunci cînd li se aplică codul ce permite aprehensiunea lumii cotidiene ca semnificant.

S-ar putea obiecta că în alte domenii și în alte situații, și îndeosebi în și față de toate formele jocului de sociabilitate — sărbători, competiții sau încercări fizice, jocuri de cuvinte sau schimburi de glume etc. —, se exprimă dispoziția „estetică" a celor care nu dispun de timp, asemenea artistului sau estetului, ca „să trăiască pentru a vedea", după cuvintele lui Simmel de fapt, în măsura în care tind să transforme relațiile sociale în forme pure ale sociabilității, lipsite de orice altă finalitate decît reușita comunicării, jocurile de sociabilitate, la fel ca și arta, instaurează pentru o clipă o lume artificială unde, prin grația stilului, capabilă să dea o formă comună semnificațiilor celor mai personale, se abolesc simbolic diferențele și conflictele existenței cotidiene. A descrie aceste practici, sau altele asemănătoare — fie că e vorba despre sport, despre decorații interioare, bucătărie sau modă vestimentară —, ca ținînd cel puțin în mod obiectiv de estetică, ar însemna asumarea în mod implicit a definiției cîmpului obiectelor estetice, care este implicată într-o dispoziție specific estetică, în stare să se aplice, cum se vede în cazul estetului, oricărui domeniu al practicii a vorbi de „estetica populară", ar însemna să cazi pradă unui fel de etnocentrism inversat și, sub o aparență de reabilitare, să impui definitia dominantă a esteticii unor practici care nu datorează nimic căutării frumuseții în sine și pentru sine, chiar dacă experiențele care le sînt asociate pot fi descrise ca analoage într-o

altă ordine experiențelor pe care contemplarea sau producerea operelor de artă le-o procură artiștilor sau esteților.

Iluzia înțelegerii imediate care condamnă spectatorii lipsiți de orice competență specifică la o înțelegere iluzorie, întemeiată pe interpretarea asimilatoare, nu este diferită în esență de cea care îi determină pe unii spectatori mai avertizați să aplice operelor timpului lor sau ale unei alte tradiții scheme de apreciere dobîndite prin frecventarea operelor secolelor precedente. Gradul de conștiință al operației de descifrare este independent, într-adevăr, de gradul de adecvare al codului pe care îl utilizează de o parte, cei mai dezarmați în fața operelor de cultură savantă nu pot să scape deconcertării decît aplicîndu-le codul existenței cotidiene, ceea ce exclude ca ei să poată să descopere temeiurile obiective ale cecității lor culturale; pe de altă parte, cei mai cultivați nu pot decît să ignore problema condițiilor de posibilitate a descifrării unui sens care le apărea ca de la sine înțeles. În tabloul lui Roger van der Weyden, *Cei trei magi*, spectatorul cultivat percepe imediat, observă Panofsky, reprezentarea unei apariții, cea a unui copil în care recunoaște „copilul Isus" Cum știm că este vorba de o apariție? Haloul razelor aurite care-l înconjoară pe copil nu ar putea să constituie un indiciu suficient deoarece este întîlnit și în reprezentări ale nativității unde copilul Isus este „real" Se conchide astfel deoarece copilul se ține în aer, fără suport vizibil, și aceasta cu toate că reprezentarea nu ar fi fost deloc diferită dacă copilul ar fi fost așezat pe o pernă (ca în modelul pe care l-a folosit după toate aparențele Roger van der Weyden). Pot fi însă invocate sute de reprezentări unde ființe omenești, animale sau obiecte neînsuflețite par suspendate în aer împotriva legii gravitației, fără să se prezinte totuși ca apariții. De exemplu, într-o miniatură

a *Evangheliilor lui Otto III*, un întreg oraș este figurat în centrul spațiului vid, în vreme ce personajele ce participă la acțiune stau pe pămînt or, este vorba de un oraș real, cel care a fost locul resurecției tinerilor reprezentați în primplan. Dacă, „într-o fracțiune de secundă și într-un mod aproape automat", percepem personajul aerian ca o apariție, în vreme ce nu acordăm nici o conotație miraculoasă cetății plutind în văzduh, aceasta este pentru că „citim ceea ce vedem în funcție de ceea ce știm despre maniera, variabilă după condițiile istorice" mai exact, atunci cînd descifrăm o miniatură din preajma anului o mie, introducem în mod inconștient presupunerea că spațiul vid servește doar de fundal abstract și ireal în loc să se integreze într-un spațiu unitar aparent natural, unde supranaturalul și miraculosul pot deci să se pătrundă ca atare (36). Prin urmare, deoarece ascultă în mod inconștient de regulile care guvernează un tip particular de reprezentare a spațiului atunci cînd descifrează un tablou construit după aceste reguli, spectatorul competent poate să perceapă imediat ca „viziune supranaturală" un element care, raportat la un alt mod de reprezentare unde regiunile spațiului ar fi oarecum juxtapuse sau „agregate" în loc să fie integrate într-o viziune unitară, ar putea să pară „natural" sau „real" „concepția perspectivă, observă Panofsky, interzice artei religioase orice acces la regiunea *magicului* (...), dar îi deschide o regiune cu totul nouă, regiunea «vizionarului», unde miracolul devine o experiență imediat percepută de spectator, deoarece evenimentele supranaturale irup în spațiul vizibil, aparent natural, care îi este familiar, și îi permit prin aceasta să pătrundă esența supranaturală" (37).

Problema condițiilor care fac posibilă experiența operei de artă ca imediat înzestrată cu sens este în mod radical exclusă din această experiență datorită faptului că munca de fa-

miliarizare, adică totalitatea experiențelor insensibile care însoțesc frecventarea îndelungată a operelor de artă, produce nu doar interiorizarea inconștientă a regulilor de producere a operelor, dar și sentimentul familiarității care apare din uitarea muncii de familiarizare, oamenii cultivați, indigeni ai culturii savante, sînt înclinați să considere ca naturală, adică mergînd de la sine și întemeiată pe natură, o manieră de percepere care nu este decît una printre altele și, totodată, să ignore că „comprehensiunea" imediată a reprezentărilor lumii care par conforme viziunii lor asupra lumii experienței practice presupune încă un acord (cel puțin parțial) între artist și spectator asupra regulilor ce definesc figurarea „realului" pe care o formațiune socială, o clasă sau o fracțiune de clasă o iau drept „realistă", tocmai pentru că ascultă de aceste reguli (38). A obiecta că observația arată că există din ce în ce mai puțin tendința de a cere asemănarea și realismul reprezentării pe măsură ce crește competența ar însemna să se confunde progresele în *stăpînirea practică a codului codurilor* cu accesul la conștiința condițiilor de posibilitate ale acestui gen de întîlnire miraculoasă care este înțelegerea imediată (cu acest caz particular care este iluzia „realului"), oferită doar virtuozului. Se poate într-adevăr admite că pe măsură ce cunoști mai bine un mai mare număr de stiluri sau diferitele variante ale aceluiași stil ești din ce în ce mai puțin constrîns sau tentat să aplici cu orice preț codurile disponibile și din ce în ce mai mult înclinat să presupui sau să admiți că operele pot „să vorbească" după coduri pe care le ignori Dar aceasta nu înseamnă că cel mai înalt grad de competență ca stăpînire practică a codurilor și a codului codurilor implică în mod automat cel mai înalt grad de conștiință teoretică a adevărului obiectiv al competenței teoria științifică a percepției artistice presupune o

ruptură cu experiența primă a operei de artă — care se caracterizează tocmai prin ignorarea problemei propriilor condiții de posibilitate — și cu teoria spontană, scumpă virtuozilor judecății de gust, care, deoarece se întemeiază pe experiența familiarității, caz particular a cărui particularitate o ignoră, descrie percepția artistică drept comuniune sentimentală sau armonie afectivă, întărind astfel reprezentarea charismatică a accesului la opera de artă (39).

Conservatorismul estetic care determină fracțiunile clasei dominante cele mai îndepărtate de polul artistic să refuze toate formele de artă eliberate de canoanele estetice ale trecutului se sprijină deci, ca și gustul claselor populare pentru „realism", pe refuzul (sau imposibilitatea) de a rupe cu codurile verificate, fie că sînt sau nu artistice, pentru a se lăsa în voia exigențelor interne ale operei. Gustul „academic" pentru reprezentări cunoscute și recunoscute se întîlnește cu gustul „popular" pentru a cere o reprezentare conformă canoanelor unui stil deja stăpînit și pentru a refuza arta modernă care, afirmînd fără concesii autonomia absolută a *modului de reprezentare* (adică a stilului), tinde să interzică interpretarea asimilatoare pe care o autoriza multifuncționalitatea picturii tradiționale și să ceară a fi contemplată numai în însușirile sale formale. O operă apare ca „asemănătoare" sau „realistă" atunci cînd regulile care îi guvernează producția coincid cu definiția în vigoare a reprezentării obiective a lumii sau, mai exact, cu sistemul de norme sociale de percepție inculcate pe nesimțite prin frecventarea îndelungată de reprezentări produse după chiar aceste norme. Conferind astfel fotografiei un brevet de realism, societatea noastră nu face nimic altceva decît să se confirme pe sine însăși în certitudinea tautologică că o imagine conformă reprezentării sale despre obiectivitate este cu adevărat obiectivă. Pentru a se simți întărită

în această *certitudo sui*, îi este de ajuns să uite că reprezentările fotografice nu sînt obligate să pară „asemănătoare" și „obiective" decît în funcție de conformarea lor la legile reprezentării pe care le-a produs și întrebuințat ea însăși (este cunoscut felul cum se foloseau pictorii de *camera obscura)* cu mult înainte de a fi capabilă să producă mijloacele de a le efectua în mod mecanic (40). Dacă este adevărat, cum s-a spus, că „natura imită arta", se înțelege că fotografia, imitație a artei celei mai „naturale" pentru societatea noastră, apare ca imitația cea mai fidelă a „naturii"

Rezultă că lizibilitatea unei opere contemporane variază mai întîi după raportul pe care îl întrețin producătorii, într-o epocă dată, într-o societate dată, cu codul cerut de operele epocii precedente, raport care este el însuși funcție a raportului pe care artistul sau, mai exact, fracțiunea artiștilor și chiar a intelectualilor îl întrețin cu restul societății și în particular cu celelalte fracțiuni ale clasei dominante, adică cu consumatorii, cu gusturile și cererile lor. Transformarea instrumentelor și a produselor activității artistice precede și condiționează în mod necesar transformarea instrumentelor de percepere estetică, transformare lentă și laborioasă deoarece este vorba de dezrădăcinarea unui tip de competență artistică pentru a-i substitui un altul, printr-un nou proces de interiorizare, în mod necesar lung și dificil (41). Inerția proprie competențelor artistice (sau, dacă vreți, a *habitus*-ului cultivat) face ca, în perioadele de ruptură, operele produse după un nou mod de producere să fie destinate a fi percepute, pentru un timp, prin mijlocirea unor instrumente de percepere vechi, chiar acelea împotriva cărora ele au fost constituite. Oamenii cultivați, care aparțin culturii cel puțin tot atît cît și cultura le aparține, sînt întotdeauna înclinați să aplice operelor epocii lor categorii de percepere moștenite și

să ignore totodată noutatea ireductibilă a operelor care, prin opoziție cu operele „academice“, simple actualizări ale unui *habitus* preexistent, aduc cu ele normele înseși ale propriei lor perceperi. Dar, dacă este adevărat că, așa cum spune Franz Boas, „gîndirea a ceea ce numim clasele cultivate este reglată în principal de idealurile care au fost transmise de generațiile trecute“ (42), este tot atît de adevărat că deficiența oricărei formații artistice nu este nici condiția necesară, nici condiția suficientă a perceperii adecvate a operelor novatoare sau, *a fortiori,* a producerii unor astfel de opere. Naivitatea privirii nu ar putea fi aici decît forma supremă a rafinamentului ochiului. Faptul de a fi lipsit de chei nu predispune în nici un fel la înțelegerea unor opere care cer doar să fie respinse toate cheile vechi pentru a aștepta de la opera însăși ca ea să ofere cheia propriei sale descifrări. Este, se vede, chiar atitudinea pe care cei mai dezarmați în fața artei sînt cel mai puțin înclinați să o adopte dacă formele cele mai novatoare ale artei nonfigurative nu se dezvăluie mai întîi decît cîtorva virtuozi (ale căror poziții de avangardă datorează întotdeauna ceva poziției pe care o ocupă în cîmpul intelectual și, în general, în structura raporturilor de clasă), aceasta este pentru că ele solicită aptitudinea de a rupe cu toate codurile, începînd desigur cu codul percepției cotidiene, și că această dispoziție generalizabilă și transpozabilă se dobîndește prin intermediul experienței istoriei artei ca succesiune de rupturi cu codurile stabilite ; pe scurt, aptitudinea de a suspenda toate codurile disponibile pentru a te limita la opera însăși, în ceea ce are ea mai insolit la prima vedere, presupune stăpînirea practică a *codului codurilor* care reglează aplicarea adecvată a diferitelor coduri sociale cerute în mod obiectiv de ansamblul operelor oferite la un moment dat și care, în ciuda universalismului său aparent,

își datorează raritatea și valoarea faptului că este produsul foarte particular al unei situații istorice particulare și al condițiilor sociale de excepție.

NOTE

1. E. Panofsky, *Meaning in the Visual Arts,* New York, Doubleday Anchor Books, 1955, p. 12.

2. E. Panofsky, *ibid.*, p. 13.

3. Vorbind de cultură legitimă, trebuie reamintit că dominația culturii dominante se impune cu atît mai complet cu cît apare mai puțin ca atare și că ea reușește deci să obțină recunoașterea legitimității sale, recunoaștere care este implicată în necunoașterea adevărului său obiectiv. Legitimitatea nu înseamnă legalitate : dacă indivizii din clasele cele mai defavorizate în materie de cultură recunosc aproape întotdeauna, în chip direct sau indirect, legitimitatea regulilor estetice produse de cultura legitimă, ei își pot petrece toată viața, *de facto,* în afara cîmpului de aplicare a acestor reguli fără a le contesta totuși legitimitatea, adică pretenția de a fi universal recunoscute. Regula definind practica legitimă poate să nu determine prin nimic conduitele, ea poate să nu aibă decît excepții, dar ea nu definește mai puțin modalitatea experienței care însoțește aceste conduite (de exemplu rușinea culturală, actuală sau virtuală) în măsura în care ea nu poate să nu fie gîndită și recunoscută, mai ales atunci cînd este transgresată, asemenea regulii care guvernează practicile culturale atunci cînd acestea se vor legitime.

4. Copiii familiilor cultivate care-și urmează părinții în vizitarea muzeelor sau expozițiilor împrumută de la ei într-o oarecare măsură dispoziția pentru practică, timpul de a dobîndi la rîndul lor dispoziția de a practica ce va apare dintr-o practică arbitrară și mai întîi arbitrar impusă. Este de ajuns să înlocuiești muzeul prin biserică pentru a vedea că avem aici legea transmiterii tradiționale a dispozițiilor.

5. Astfel, evoluția care, în Grecia veche, duce de la gîndirea mitică la gîndirea filosofică și științifică sau, mai exact, de la rațiunea analogică la rațiunea logică, este corelativă unei transformări a raportului față de discursul mitic, ea însăși corelativă trans-

formării funcției pe care i-o conferă în practica lor grupurile însărcinate să-i asigure manipularea și transmiterea mitul sau ritul care, le origine, era „acționat“ și nu *gîndit* și care îndeplinea o funcție practică în calitate de obiect al credinței colective, tinde să primească funcții cu totul diferite după cum oferă prilejul unor reinterpretări inspirate, o dată cu magii și învățăturile lor inițiatice, unor raționalizări „rutinate“, o dată cu corpurile de literați, sau unor „exerciții de stil“, o dată cu profesorii profesioniști care sînt sofiștii. Numai atunci cînd primește o funcție specific intelectuală, în calitate de obiect privilegiat al confruntării dintre intelectualii care îl examinează și îl interpretează prin referință la examinările și interpretările anterioare sau contemporane, acesta tinde să devină în mod explicit pentru o categorie de agenți ceea ce a fost întotdeauna, dar numai în stare implicită și practică, adică un sistem de soluții pentru probleme cărora reflexia profetică, literară sau intelectuală le conferă un statut nou, cel al unei examinări savante a lumii și a destinului uman. S-ar putea fără îndoială arăta în același chip că artele plastice, la început simple instrumente de ritual, apoi de propagandă sau panegiric, tind să se dezbare de aceste funcții magice sau politice pe măsură ce funcția lor se arată a fi mai complet definită prin raportare la exigențele și tradițiile proprii unei comunități artistice.

6. A spune că arta postimpresionistă cere o dispoziție specific estetică nu înseamnă în nici un caz că opera de artă ar fi în măsură să obțină și încă și mai puțin să producă o atare dispoziție prin simpla sa forță de impunere simbolică. (Născută din aceeași autonomizare indusă, iluzia autoafirmării operei de artă este echivalentul strict al iluziei „forței ilocuționare“ a limbajului).

7. D'Alembert exprimînd gîndirea întregului secol XVIII, scria „Vai de produsele artei a căror frumusețe nu este decît pentru artiști !“ „Iată, replică frații Goncourt, una din cele mai mari prostii care se pot spune“ (*Idées et sensations*, Paris, 1866, citat de A. Cassagne, *La théorie de l'art pour l'art en France*, Paris, Hachette, 1906, p. 213). Iar Barbey d'Aurevilly : „Artiștii scriu pentru egalii lor sau cel puțin pentru cei care îi înțeleg“ (prefață la *Une vieille maîtresse*, Paris, 1851, citat de A. Cassagne, *ibid.).*

8. Nu este o întîmplare că întîlnim la Flaubert expresia cea mai acută a relației care unește posedarea simbolică cu deposedarea reală „Vei zugrăvi vinul, dragostea, femeile, gloria, cu condiția, dragul meu, să nu fii nici bețiv, nici amant, nici soț, nici răcan“ (Flaubert, *Correspondance*, II, 19, Paris, 1893, citat de A. Cassagne, *op. cit.*, p. 307).

9. Atunci cînd, în faimoasa parabolă care a făcut să fie dat în judecată în 1819, Saint-Simon compară ironic pierderea pe care ar suferi-o Franța dacă ar fi brusc lipsită de cei 3000 de savanți și artiști de frunte ai săi cu cea pe care ar suporta-o dacă ar fi să dispară cele trei mii de personaje cel mai înalt situate în regat, familia și casa regală, cardinalii, principalii magistrați, mareșalii, înalții funcționari etc., el exprimă sub o formă directă și deschisă visul mandarinal care bîntuie întreaga fracțiune intelectuală și credință în superioritatea inteligenței și a tuturor darurilor înnăscute atît asupra nașterii, de la care se revendica vechea aristocrație, cît și asupra banului, singurul titlu de noblețe al burgheziei. Astfel scrie și Flaubert: „Trebuie să te înclini în fața mandarinilor; Academia de științe trebuie să-l înlocuiască pe papă.“ „Credeți că dacă Franța, în loc să fie guvernată de mulțime, s-ar fi aflat în puterea mandarinilor, noi am fi ajuns aici? Dacă, în loc de a fi vrut să luminăm clasele de jos ne-am fi ocupat să le instruim pe cele de sus...“ „Politica va fi o eternă neghiobie atîta vreme cît nu va fi o dependință a științei. Guvernul unei țări trebuie să fie o secție a institutului, și ultima dintre toate“ *(Correspondance, passim,* citat de: A. Cassagne, *op. cit.*, p. 181). Iar după Maxime Ducamp *(Souvenirs littéraires,* citat de: A. Cassagne, *ibid.)*, „ar fi vrut un fel de mandarinat care ar fi chemat în fruntea țării oamenii cei mai inteligenți“.

10. G. Flaubert, *Correspondance,* IV, citat de A. Cassagne, *op. cit.* p. 394.

11. J. Ortega y Gasset, *La deshumanización del arte,* Madrid, Revista de Occidente, prima ed., 1962, p. 7. Acest text oferă un exemplu al confuziei inerente noțiunii de „mare public“ care desemnează aproape întotdeauna în ciuda aparențelor, publicul „burghez“, adică fracțiunile non-intelectuale ale claselor dominante.

12. Această relație obiectivă (care se exprimă sub o formă directă sau inversată în reprezentările ideologice) ia o formă paradoxală (asemenea ideologiilor corespunzătoare) la intelectualii și artiștii care provin din fracțiunile dominante: nu se poate defini într-adevăr în mod complet poziția socială a unui intelectual sau a unui artist fără a ține seama de relația care se stabilește între poziția pe care o ocupă în cîmpul intelectual sau artistic (el însuși caracterizat printr-o anumită poziție în structura fracțiunilor claselor dominante) și poziția familiei sale în structura fracțiunilor claselor dominante (sau în structura raporturilor de clasă), pe scurt fără a avea în vedere traiectoria socială care l-a adus la ocuparea acestei poziții.,

13. Asupra condiției și originii sociale a pictorilor francezi, s-ar putea vedea H.C. și C.A. White, *Canvases and Careers, Instituțional Chenge in the French Painting,* John Wiley and Sons, 1965. „În momentul procesului împotriva *Doamnei Bovary,* remarcă Thibaudet, acest mîncător de burghezi se refugiază, ca într-o citadelă, în integritatea burgheză a familiei Flaubert : „Trebuie, îi scrie el fratelui său, să se știe la ministerul de interne că noi sîntem la Rouen ceea ce se cheamă o familie, că avem rădăcini profunde în ținut, și că, dacă vom fi atacați mai ales pentru imoralitate, asta va răni mai mult lumea". „Nimic nu este mai îndepărtat de stilul de viață al micii burghezii (în rîndul căreia sînt așezați adesea intelectualii și artiștii) decît stilul de viață «artist». Pentru a ne convinge de aceasta, este suficient să se reaminteasacă cîteva dintre judecățile pe care Proudhon le pronunță asupra artiștilor vremii sale și care sînt cu totul reprezentative pentru valorile claselor medii : «Sub influența proprietății, artistul, a cărui rațiune e depravată, lipsit de moravauri, venal și fără demnitate, este imaginea impură a egoismului. Ideea despre dreptate și cinste alunecă peste inima sa fără a prinde rădăcini și dintre toate clasele societății cea a artiștilor este cea mai săracă în suflete puternice și în caractere nobile". *(Contradictions économiques,* Paris, Rivière, p. 226). „Arta pentru artă, cum i s-a spus, neavîndu-și legitimitatea în sine, nu se sprijină pe nimic, nu este nimic. Este destrăbălarea inimii și disoluția spiritului Separată de drept și de datorie, cultivată și căutată ca cea mai înaltă gîndire a sufletului și suprame manifestare a umanității arta sau idealul, despuiată de cea mai bună parte din ea însăși. redusă la a nu fi decît o excitație a fanteziei și a simțurilor, este pincipiul păcatului, originea oricărei servituți, izvorul otrăvit de unde curg, după Biblie, toate păcatele și ororile pămîntului" *(Du principe de l'art et de sa destination sociale,* Paris, Rivière, 1939, p. 70—71).

14. H. de Balzac, *Traité de la vie élégante,* Paris, Delmas, 1952, p. 16.

15. Este de ajuns, pentru a ne convinge de aceasta, să punem alături reprezentarea culturii care, cum arată Raymond Williams, se elaborează în Anglia în epoca romantică, de viziunea asupra societății și a funcției sociale a artistului pe care César Grana o desprinde din scrierile lui Stendhal, Flaubert și Baudelaire, (cf. R. Williams, *Culture and Society op. cit.,* și C. Grans, *Modernity and its Discontents. French Society and the French Man of Letters in the Nineteenth century,* New York, Harper Torchbooks, 1967).

16. Refuzul de a se conforma așteptărilor publicului, de a i se adresa pentru a-i explica intențiile estetice ale operei (cf. scrisorii lui Flaubert către

Edmond de Goncourt, după publicarea lui *Frères Zemganno*, *Correspondance*, IV, p. 239: „Dezaprob prefaţa ca intenţie. Ce nevoie aveţi să vorbiţi publicului? Nu este demn de confidenţele noastre"), duce la a vedea în succesul imediat, cel pe care-l obţin „artiştii burghezi", „semnul unei inferiorităţi intelectuale" (Leconte de Lisle), un fel de ţară, sincer dispreţuită şi chiar temută, şi la a aştepta o recunoaştere îndepărtată „Presupun că viitorii mei cititori au zece sau doisprezece ani", spune Stendhal (*Souvenirs d'égotisme*, 1892, p. 2); „geniul este talentul unui om mort", spun fraţii Goncourt, care adaugă: „Este neapărată nevoie pentru a fi celebru să îngropi două generaţii, cea a profesorilor şi cea a prietenilor de colegiu, a ta şi cea care te-a precedat" (*Idées et sensations*, 1866, citat de A. Cassagne, *op. cit.*, p. 169).

17. Se înţelege de la sine că toţi artiştii unui cîmp artistic nu dispun de un grad identic de independenţă faţă de cerere şi că un mod de producere „pur" poate de exemplu să coexiste cu moduri de producere mai vechi, adică mai academice şi mai bine adaptate prin aceasta exigenţelor actuale ale pieţei. Se poate chiar întîmpla ca anumite categorii de artişti să se bucure conştient sau inconştient de libertatea relativă care le este lăsată în execuţie pentru a le spori raritatea pe piaţă, subordonîndu-se totodată în mod strict unei cereri actuale sau potenţiale.

18. Artiştii care, refuzînd să se încline în faţa exigenţelor cererii, nu pot să aştepte decît o *remuneraţie amînată* (uneori pînă la ultimii ani ai vieţii lor şi chiar mai mult), trebuie să poată conta pe alte resurse, fie că este vorba de rente („Flaubert, îi spune Théophile Gautier lui Feydeau, a fost mai deştept decît noi (...) a avut inteligenţa de a veni pe lume cu o moştenire oarecare, lucru care e absolut indispensabil oricui vrea să facă artă.") sau de alocaţii pe care li le atribuie familia (cf. pentru impresionişti, H. C. White and C. A. White, *op. cit.*, p. 113 şi urm.). Dacă pictorii cei mai novatori ai secolului XIX provin, majoritatea, din clasele privilegiate, aceasta este pentru că familiile lor erau mai apte şi mai dispuse să realizeze acest gen de investiţie foarte riscantă şi pe termen foarte lung pe care o reprezenta faptul de a începe o carieră de pictor. Nu este semnificativ, tocmai, că Manet şi Degas, proveniţi din marea burghezie pariziană, n-au avut de suferit din partea rudelor admonestările şi ameninţările abia deghizate cu care rudele lui Cézanne mai ales ale lui Monet, aparţinînd respectiv mijlociei şi micii-burghezii de provincie, îşi însoţeau acordurile de fonduri? După aceeaşi logică trebuie înţeles şi faptul că elevii Conservatorului naţional de muzică şi ai Şcolii de Bele-arte se disting printr-o ori-

gine socială cu mult mai ridicată de elevii claselor speciale de artă ale liceelor Claude Bernard și La Fontaine spre care se îndreaptă mai ales adolescenții din clasele medii și populare, în mod obiectiv destinați, în marea lor majoritate (ca și, de altfel, o parte a elevilor Conservatorului și ai Artelor Frumoase), profesoratului de desen și de muzică, ca și cum n-ar putea să-și asume pariul pe care îl reprezintă alegerea unei cariere pur artistice.

19. Asupra poeților artei pentru artă și a temei prostituției, vezi A. Cassagne, *op. cit.*, p. 154—155.

20. Flaubert, *Correspondance,* III, 170, citat de A. Cassangne, *op. cit.*, p. 228.

21. Aceeași analiză s-ar aplica idealului „neutralității etice", scump sociologilor.

22. L. A. Cassagne, *op. cit.*, p.39— 43.

23. Pentru descrierea obstacolelor sociale care se opun constituirii unei adevărate științe a artei, vezi F. Antal, „Remarks on the Method of Art History", *Burlington Magazine*, februarie 1949, p. 49—53, și martie 1949, p. 73—75. „Trăind în turnul lor de fildeș, ei (istoricii de artă) cred că a invoca aporturile istoriei sociale sau eclesiastice ar însemna *degradarea* unei istorii a artei care trebuie, cel puțin în teorie, să se intereseze numai de capodopere și să explice diversitatea stilurilor prin diversitatea stilurilor" (74).

24. F. Antal *Florentine Painting and its Social Background,* London, Kegan and Paul, 1947, p. 4.

25. Fără îndoială că biografia romanțată, pentru care *la Vie de Shelley* de Maurois reprezită tipul ideal și care reduce istoria la anecdotă si biografia oamenilor mari la memorii ale valeților, își datorează succesul si faptului că reconfortează prin denigrarea sau demolarea eroului.

26. Intentia *parodică*, evidentă la Picasso (cf. M. Ayrton, „A Master of Pastiche", *New Writing and Daylight,* 1946, p. 108 și urm.) și dusă la paroxism de Marcel Duchamp care, cum observă Robert Lebel, „a parodiat rînd pe rînd postimpresionismul, fovismul, cubismul, futurismul, «mașinismul», dadaismul, abstracțiunea și, în ultima sa fază de «contestatar», op-arta, pop-arta, neorealismul, arta minimală, arta conceptuală sau arta imposibilă, transcendînd astfel dinainte pînă și inovatiile viitoare ale propriilor urmași" (R. Lebel, „Le chef d'oeuvre inconnu de Marcel Duchamp", *L'Oeil,* nr. 183, martie 1970, p. 8—14), apare ca expresia cea mai directă a raportului contradictoriu al artistului cu „o societate pe care o disprețuiește fără a putea să se despartă complet de ea" (R. Lebel, ibid.).

27. Aceasta este logica după care trebuie să se înțeleagă că opoziția dintre calitățile social condiționate și garantate („ascriptive", în limbajul lui Par-

sons) și calitățile considerate în mod naiv ca expresie a ființei înseși a persoanei, ca eleganța sau gustul, deține un loc atît de însemnat în ideologia scriitorilor și artiștilor. „Din moment ce două livre de pergament nu mai au nici o valoare, din moment ce fiul natural al unui băieș milionar și un om de talent au aceleași drepturi ca și fiii de conte, noi nu mai putem să fim distinctibili decît prin valoarea noastră intrinsecă. În societatea noastră, diferențele au dispărut nu mai există decît nuanțe. De aceea știința de a trăi, eleganța manierelor, nu-știu-ce-ul, rod al unei educații complete, alcătuiesc singura barieră care desparte pe trîndav de omul ocupat. Dacă există un privilegiu, acesta decurge din superioritatea morală. De aici marele preț pus, de cei mai mulți, pe instrucție, pe puritatea limbajului, pe grația ținutei, pe maniera mai mult sau mai puțin naturală cu care este purtată o toaletă, pe căutarea de apartamente, în sfîrșit pe desăvîrșirea a tot ceea ce ține de persoană“ (H. de Balzac, *op. cit.* p. 27—28). „Cuvîntul, umbletul, manierele sînt acte care țin direct de om, și care sînt în întregime supuse legilor eleganței“ *(op. cit.,* p. 40). Și același Balzac enunță formula generatoare a aristocratismului inteligenței care este predispus să se reconvertească în panegiric al „distincției“ burgheze : „Secolul XIX înaintează sub conducerea unei gîndiri al cărei scop este de a substitui exploatarea omului de către inteligență exploatării omului de către om“ *(op. cit.,* p. 26).

28. Este semnificativ că aristocratismul inteligenței își trădează mai bine principiile și chiar condițiile sociale ale posibilității sale, astăzi de nemărturisit, nemărturisite sau inconștiente, atunci cînd se afirmă, cu inocența primelor începuturi, la scriitorii secolului XIX. Trebuie citat din nou Balzac : „Distincțiile se degradează devenind comune“ *(op. cit.,* p. 30). „Dezaprob categoric ridicarea barierei care desparte viața elegantă de viața vulgară și deschiderea pentru întregul popor a porților templului. Nu ! strigă Brummel izbind cu pumnul în masă, nu, nu toate picioarele sînt făcute să poarte la fel o cizmă sau un pantalon... Nu, milords, nu există oare șchiopi, oameni diformi sau josnici pentru totdeauna ?“ *(op. cit.,* p. 38). Și încă „Trebuie să fi ajuns pînă la retorică pentru a duce o viață elegantă“ *(ibid.).*

29. A. Berne-Joffroy, *Le dossier Caravage*, Paris. Ed. de Minuit, 1959, p. 79. Tot astfel, analiza preferințelor exprimate în fața bateriilor de reproduceri fotografice cît mai unidimensionale cu putință dovedește că o operă este obiectul unei judecăți *sincretice*, mai degrabă decît sintetice, în care intervin, într-o măsură greu de determinat și foarte variabilă după nivelul de competență artistică (el însuși foarte strîns legat de nivelul de instrucție și de nivelul cultural al

familiei de origine), celebritatea autorului și a operei, realismul reprezentării, genul sau, mai simplu, natura obiectului reprezentat. Dacă atenția față de însușirile pur formale ale operei de artă crește pe măsură ce crește competența, falsul prestigiu al unui discurs care exagerează adesea vestigiile stereotipizate ale comentariilor specialiștilor nu trebuie să ascundă faptul că, la toate nivelurile de competență, judecata de gust se orientează după reperele mai mult sau mai puțin grosolane și semnalele mai mult sau mai puțin subtile capabile să declanșeze conduitele și vorbele de bonton cel puțin tot atît ca și după însușirile intrinseci ale operei.

30. R. Longhi, citat de A. Berne-Joffroy, *op. cit.*, p. 100—101.

31. A. Berne-Joffroy, *op. cit.*, p. 9.

32. Ar trebui să se examineze în mod sistematic relația care se stabilește între transformarea instrumentelor de percepție și transformarea operelor care, prin intermediul proceselor de familiarizare, sînt capabile să impună normele propriei lor perceperi și de asemenea perceperea operelor anterioare. Cum remarcă Lionello Venturi, Vasari îl descoperă pe Giotto pornind de la Michelangelo, Belloni îl reîntîlnește pe Rafael pornind de la Carracci și de la Poussin; tot astfel, pornind de la Courbet, apoi de la Manet, este redescoperit și Caravaggio. Prin aceasta se explică locul pe care îl acordă istoria artelor și a literaturii conceptului de precursor.

33. Nu există cod, constituit o dată pentru totdeauna, pe care ar fi de ajuns să-l aplici pentru ca opera de artă să-și dezvăluie sensul ei deplin și desăvîrșit. După gradul de bogăție și de complexitate a codului aplicat, aceeași operă de artă oferă o informație diferită.

34. M. Colin Thompson a arătat, printr-o serie de experiențe, că chiar atunci cînd este cerută printr-un consemn anume, remarcarea culorilor cu semnificația lor specific estetică, adică *în relațiile lor interne*, este extrem de rară (chiar la adolescenții ajunși la capătul studiilor secundare), atenția spectatorilor îndreptîndu-se mai degrabă asupra semnificației anecdotice sau narative a imaginii (C. Thompson, *Response to Colour*, Corsham, Research Center in Art Education, 1965). Totul ne face să credem că sensibilitatea față de *valori* este încă și mai rară.

35. În acest sens trebuie înțeles că existența „realismului" reprezentării este cu atît mai puternică cu cît competența artistică este mai slabă.

36. E. Panofsky, „Iconography and Iconology, An Introduction to the Study of Renaissance Art", în *Meaning in the Visual Arts*, New York, Doubleday and Co., 1955, p. 33—35.

37. E. Panofsky, „Die Perspektive als symbolische Form", *Vorträge der Bibliothek Wartburg*, Vorträge 1924—1925, Leipzig—Berlin, p. 257 și urm.

38. Competiția „cunoscătorului", stăpînire inconștientă a instrumentelor de însușire, care este produsul unei lente familiarizări și care fundamentează familiaritatea cu operele, este o „artă" care, ca și o artă a gîndirii sau o artă de a trăi, nu se poate transmite exclusiv prin precepte sau prescripții și a cărei învățare presupune echivalentul contactului îndelungat între discipol și maestru în cadrul unui învățămînt tradițional, adică un contact repetat cu operele. Și după cum ucenicul sau discipolul poate dobîndi *inconștient* regulile artei, inclusiv cele care nu sînt explicit cunoscute de la maestrul însuși, cu prețul unei adevărate dăruiri de sine, excluzînd analiza și selectarea elementelor conduitei exemplare, tot astfel amatorul de artă poate, abandonîndu-se într-o oarecare măsură operei, să-i interiorizeze schemele de construcție fără ca acestea să-i fie aduse vreodată la cunoștință, și formulate sau formulabile ca atare, ceea ce face întreaga diferență dintre teoria artei și experiența cunoscătorului, cel mai adesea incapabil să expliciteze principiile judecăților sale. În acest domeniu ca și în altele (învățarea gramaticii limbii materne de exemplu), educația școlară tinde să favorizeze reluarea conștientă a schemelor care sînt deja stăpînite în mod inconștient, formulînd explicit principiile generatoare, de exemplu legile armoniei și contrapunctului, și furnizînd materialul verbal și conceptual indispensabil pentru a numi diferențe mai întîi doar resimțite. Pericolul academismului există, se vede, în orice pedagogie rațională tinzînd să pună în circulație într-un corp doctrinal de percepte, de rețete și de formule, explicit desemnate și predate, mai degrabă negative decît pozitive, ceea ce un învățămînt tradițional transmite sub forma unui stil global care, dobîndit direct *uno intuitu* în practicile cărora le dă naștere, nu se lasă descompus de către analiză.

39. Se poate admite fără îndoială că experienta internă ca aptitudine de răspuns emoțional constituie una din cheile operei de artă, mai mult sau mai puțin eficace în funcție de artă (să ne gîndim la efectul propriu al ritmului în muzică sau, într-un grad mai mic fără îndoială, al manierei și al culorii în pictură) și de gradul de elaborare și de rafinament al operei. Însă senzația sau sentimentul pe care-l provoacă opera aprehendată în simpla sa *expresivitate* nu are aceeași „valoare" atunci cînd constituie experiența estetică în întregul ei și atunci cînd se integrează într-o experiență savantă care presupune, cu titlul de condiție necesară, dar nu suficientă, descifrarea adecvată.

40. Întrebuinţată de la începutul secolului XVI de către pictori, neîncetat ameliorată mai apoi, îndeosebi prin apoziţia unei lentile convexe, *camera obscura* se răspîndeşte foarte mult pe măsură ce creşte ambiţia de a produce imagini „asemănătoare" Se cunoaşte de altfel voga, din a doua jumătate a secolului XVIII, a portretelor numite „siluete" (desene de profil executate după umbra proiectată de către faţă). În 1786, Chrétien pune la punct *physionotrace*-ul permiţînd trasarea portretelor care, gravate în cupru, pot fi trase în mai multe exemplare. În 1807, Wollaston inventează camera luminoasă, aparat făcut dintr-o prismă care permite să se vadă simultan obiectul de desenat şi desenul. În 1822, Daguerre prezintă diorainele sale, mari tablouri transparente supuse unor eclerajuri schimbătoare în căutarea de pigmenţi care ar da mai multă forţă dramatică tablourilor sale, el face experienţe asupra produselor chimice sensibile la lumină, continuînd visul de a fixa chimic imaginea care se formează în *camera obscura*. Aflînd de invenţia lui Niepce, o ameliorează şi construieşte daguerotipul. Dacă fotografia era predispusă să devină etalonul „realismului", este tocmai deoarece oferea mijlocul mecanic de a realiza „viziunea asupra lumii" *inventată*, cu multe secole în urmă, o dată cu perspectiva.

41. Aceasta este valabil pentru orice formaţiune culturală, formă artistică, teorie ştiinţifică sau teorie politică, *habitus*-urile vechi putînd supravieţui multă vreme unei revoluţii a codurilor sociale şi chiar a condiţiilor sociale de producere a acestor coduri.

42. F. Boas, *Anthropology and modern life*, New York, W W Norton and Co., 1962, p. 196.

INVENTAREA VIEȚII DE ARTIST

Nu este de ajuns să constați că „Frédéric Moreau datorează desigur mult autobiografiei" ; această idee primită are ca efect disimularea faptului că Frédéric nu este un fel de portret imaginar pictat de Flaubert după asemănarea lui Gustave. Frédéric este, în dublu sens, o ființă nedeterminată sau, mai bine spus, determinată, obiectiv și subiectiv, la nedeterminare. Instalat în libertatea pasivă pe care i-o asigură condiția sa de rentier, el este condus, pînă și în sentimentele al căror subiect este în aparență, de fluctuațiile investițiilor sale, care, vom vedea, îi determină orientările succesive ale alegerilor ce le face (1). Acest „tînăr de optsprezece ani, care avea părul lung", și „trecuse de puțin timp bacalaureatul", pe care „maică-sa îl trimisese, cu o sumă de bani strict necesară, la Le Havre să vadă un unchi care spera ea că îl va lăsa moștenitor", acest adolescent burghez care se gîndește „la planul unei drame, la subiecte de tablouri, la pasiuni viitoare" se află ajuns la acel punct al carierei de unde cei pe care Sartre îi numește „juniorii clasei dominante" pot îmbrățișa dintr-o privire ansamblul „pozițiilor" constitutive ale cîmpului puterii și al drumurilor care duc aici „Îmi mai rămîn marile drumuri, căile de-a gata, hainele de vînzare, locurile, o mie de

găuri care se înfundă cu imbecili. Voi fi deci un înfundă-găuri în societate. Îmi voi umple locul. Voi fi un om cinstit, aranjat și toate celelalte dacă vrei, voi fi ca oricare altul, cum trebuie, *ca toți* (2), un avocat, un doctor, un subprefect, un notar, un grefier, un *judecător* pur și simplu, o prostie ca toate prostiile, un om de lume sau de birou, ceea ce este și mai rău. Căci va trebui într-adevăr să fiu ceva din toate acestea, altă cale nu există. Ei bine, am ales, sînt decis, îmi voi face studiile de drept, ceea ce, în loc să ducă la tot, nu duce la nimic" (Lui Ernest Chevalier, 23 iulie 1839).

Problema moștenirii

Această descriere a spațiului pozițiilor obiectiv oferite adolescentului burghez din anii '40 își datorează rigoarea obiectivistă unei indiferențe, unei insatisfacții și, cum spunea Claudel, unei „nerăbdări a limitelor", puțin compatibile cu experiența fascinantă a „vocației" „Mă voi înscrie ca avocat, dar mi-e greu să cred că voi pleda vreodată pentru vreun zid despărțitor sau pentru vreun nefericit tată de familie frustrat de un bogat ambițios. Cînd mi se vorbește despre barou spunîndu-mi-se băiatul ăsta va pleda bine pentru că are umeri largi și voce răsunătoare, vă mărturisesc că mă revolt înăuntrul meu și că nu mă simt făcut pentru această viață materială și trivială" (Lui Gourgaud-Dugazon, 22 ianuarie 1842). Ar fi inutil să așteptăm de la Frédéric să-și declare la fel de deschis refuzul oricărei „stări" Fără îndoială ni se spune că „protesta" atunci cînd Deslauriers, invocînd exemplul lui Rastignac, îi trasa cu cinism strategia capabilă să-i asigure reușita („Fă astfel ca să-i placi [lui Dambreuse], și nevesti-se la fel. Devino amantul

el !", E. S., 30 *). Fără îndoială că arată față de ceilalți studenți și de preocupările lor obișnuite un „dispreț" (E.S., 34) care, ca și indiferența față de reușita proștilor, se datorează faptului că „pretențiile sale țintcau mai sus" (E.S., 74). Cert este că evocă, fără revoltă sau amărăciune, un viitor de procuror sau de orator parlamentar (E.S., 97).

Dar, la fel ca și indiferența, dezvăluită uneori, pentru obiectele obișnuite ale ambiției burgheze, reveria ambițioasă nu este decît un efect secundar al dragostei lui închipuite pentru doamna Arnoux, un fel de suport imaginar al indeterminării sale. „Ce am eu de făcut pe lume ? Ceilalți se străduiesc să obțină celebritate, bogăție, putere ! Eu, eu nu am nici o situație, ești unica mea ocupație, toată averea mea, țelul meu, centrul existenței mele, al gîndurilor mele" (E.S., 278). Cît privește interesele artistice pe care le manifestă din cînd în cînd, ele n-au destulă constanță și consistență pentru a oferi un punct de sprijin unei ambiții mai înalte, în stare să contrarieze în chip favorabil ambițiile obișnuite Frédéric care, la prima sa apariție, se gîndea „la planul unei drame, la subiecte de tablouri", care, altădată, „visa simfonii", „voia să picteze" și compunea versuri, începu într-o zi „să scrie un roman intitulat *Sylvio fiul pescarului*" unde se punea în scenă, împreună cu doamna Arnoux, apoi „închirie un pian și compuse valsuri germane", pentru a alege apoi pictura, care îl apropia de doamna Arnoux, și a reveni în fine la ambiția de a scrie de această dată o *Istorie a Renașterii* (E.S., 16, 28, 37, 38, 63, 194).

Statutul de două ori nedeterminat de artist nedeterminat apare astfel ca modul cel mai potrivit de a susține (și nu doar la modul nega-

* Citatele din *Educația sentimentală* — E.S. — sînt reproduse după traducerea Luciei Demetrius, Ed. Univers, 1976, indicîndu-se între paranteze numărul paginii (n. trad.).

tiv și provizoriu, ca în cazul condiției de student) refuzul oricărei stări nedeterminarea proiectului artistic anulează însă negației realitatea oricărei determinări sociale ce se afirmă în alegerea condiției de artist pur. Refuzul oricărui loc și al oricărei legături sociale, care nu este la Gustave decît cealaltă față a ambiției de a se afirma ca artist fără legături și rădăcini, nu se constituie niciodată ca proiect pozitiv și principiu explicit al tuturor practicilor, cele ale vieții cotidiene ca și cele ale artei ; refuzul nu se afirmă decît în seria determinărilor primite în mod pasiv care, la capătul unei lungi serii de conduite de eșec, vor face din Frédéric un *ratat* definit la modul pur negativ, prin lipsă, prin privarea de ansamblul determinărilor pozitive care-i erau în mod obiectiv legate, cu titlu de potențialități obiective, de ființa sa de adolescent burghez, prin ansamblul ocaziilor pe care nu a „știut să le folosească", pe care le-a ratat sau refuzat.

Într-un anume fel, Flaubert nu a făcut decît să convertească în intenție explicită și sistematică „pasiunea inactivă" (3) a lui Frédéric care reprezintă mai puțin un alt el însuși decît o altă posibilitate a lui însuși. A făcut un „sistem", o „opțiune" din refuzul determinărilor sociale, fie că este vorba de cele legate de apartenența de clasă, de toate păcatele burgheze sau chiar de însemnele specific intelectuale. „Nu mai vreau să fac parte dintr-o revistă, dintr-o societate, dintr-un cerc sau dintr-o academie, după cum nu vreau să fiu consilier municipal sau ofițer al gărzii naționale" (Către Louise Colet, 31 martie 1853). „Nu, pentru numele lui Dumnezeu, nu ! Nu voi încerca să public în nici o revistă. Mi se pare că astăzi, *a face parte din orice*, a intra într-un corp oarecare, în oricare confrerie sau instituție, sau chiar a-ți lua un titlu oricare ar fi el, înseamnă a te dezonora, a te umili, atît de josnic e totul" (Către Louise Colet, 3—4 mai 1853). *Educația sentimentală* marchează un moment

privilegiat al acestui travaliu de conversiune deoarece intenția estetică și neutralizarea ce o implică se potrivesc însăși posibilității pe care a trebuit să o nege — păstrînd-o — pentru a se constitui, respectiv nedeterminarea pasivă a lui Frédéric, echivalent spontan și chiar prin aceasta ratat al stilului artist. Frédéric este într-adevăr una din virtualitățile, niciodată pe de-a-ntregul depășită, ale lui Gustave : prin intermediul lui și a tot ceea ce el reprezintă se amintește că dezinteresul estetic își are rădăcinile în dezinteresul practic, nedeterminarea aleasă ca stil de viață în nedeterminarea suportată ca destin, blestemul electiv în eșec. Dar dacă ambiția intelectuală nu ar fi decît inversiunea imaginară a falimentului ambițiilor temporale ?

Inventarea artistului

Fără îndoială pentru că lucrează la inventarea acestui nou mod de a trăi condiția burgheză care definește artistul și intelectualul modern, dar continuînd încă să recunoască axiomele implicite ale stilului de viață burghez pentru a gîndi să-i impună recunoașterea lui, Flaubert resimte cu o intensitate deosebită anxietatea pe care o face să apară întrebarea (astăzi social refulată, adică *cenzurată* de buna-cuviință intelectuală) asupra determinantelor sociale ale carierei de scriitor și asupra poziției intelectualului în structura socială și, mai exact, în structura clasei dominante. Dacă condiția de scriitor sau de artist este determinată, atît în geneza cît și în valoarea sa pozițională, prin relația pe care o întreține obiectiv cu ansamblul pozițiilor interșanjabile, deși discret ierarhizate, care constituie cîmpul puterii, întreprinderea artistică sau intelectuală nu are în ea însăși propria sa rațiune de a fi, astfel

încît poate fi determinată pînă și în iluzia autonomiei absolute.

Cum ar putea oare scriitorul să nu se întrebe dacă disprețul scriitorului pentru burghez și pentru posesiunile temporale în care acesta se închide, proprietăți, titluri, decorații, nu datorează ceva resentimentului de burghez ratat, silit să-și reconvertească eșecul în aristocratismul renunțării elective ? Cît privește autonomia care este considerată a justifica această renunțare, nu ar fi ea oare libertatea condițională și limitată la universul său separat, pe care i-o acordă burghezul ? Revolta împotriva „burghezului“ nu rămîne ea comandată de ceea ce contestă atîta timp cît ignoră principiul, specific reacțional, al existenței sale cum să fii sigur că nu este tot „burghezul“ cel care, ținîndu-l la distanță, îi permite scriitorului să se distanțeze în raport cu el (4) ? Să ne gîndim la reflecția, demnă de Gustave, pe care i-o provoacă lui Frédéric succesul lui Martinon : „Nimic nu e mai umilitor decît a vedea proștii izbutind în încercările în care tu nu reușești“ (E.S., 74). Toată ambivalența relației subiective întreținute de intelectual cu fracțiunile dominante și puterile lor rău dobîndite se află în ilogismul acestei afirmații. Disprețul afișat pentru succes, pentru ceea ce oferă și pentru cei care știu să-l obțină coexistă cu recunoașterea rușinată care trădează rușinea și pofta în fața reușitei celorlalți sau efortul pentru a transforma eșecul în refuz. „Nu te prezenta, spunea Kafka, în fața unui tribunal al cărui verdict nu-l recunoști“. Incapabil să refuze tribunalul, Frédéric este tot atît de incapabil să-i accepte verdictul. De o parte adeziunea la ordinea instituită, loialitatea profundă care condamnă revolta pentru că ceea ce este trebuie să fie ; de cealaltă, convingerea superiorității care se menține împotriva tuturor dezmințirilor temporale și care, printr-o răsturnare a relei credințe, iese chiar întărită.

Conposibilitatea tuturor posibilelor, chiar contradictorii, caracteristică la propriu imaginarului, înseamnă, în ordinea socială, compatibilitatea imediată a tuturor pozițiilor sociale care, în existența obișnuită, nu pot fi ocupate simultan sau chiar succesiv, între care trebuie neapărat să alegi, prin care ești ales, fie că vrei sau nu, spre disperarea lui Gustave. „Iată de ce iubesc Arta. Pentru că acolo cel puțin totul este libertate, în această lume de ficțiuni. Toate sînt satisfăcute, totul se face, ești în același timp rege și popor, activ și pasiv, victimă și preot. N-ai limite ; umanitatea este pentru tine o paiață cu zurgălăi pe care îi faci să sune la sfîrșitul frazei ca un măscărici din vîrful picioarelor" (Către Louise Colet, 15—16 mai 1852) (5). Magia scriiturii abolește toate determinările, constrîngerile și limitele care fac parte din existența socială a exista social înseamnă a fi situat și dotat social, înseamnă a ocupa o poziție în structura socială și a-i purta însemnele, sub formă de automatisme verbale sau de mecanisme mentale (6) și sub forma întregului habitus pe care-l produc condiționările constitutive ale unei condiții ; mai înseamnă și a depinde, a ține și a fi ținut, pe scurt *a aparține* unor grupuri și a fi inserat în rețele de relații sociale care au obiectivitatea, opacitatea și permanența lucrurilor și care se intercondiționează sub formă de obligații, de datorii, pe scurt de determinări și de constrîngeri. Idealismul lumii sociale presupune, ca și idealismul lui Berkeley, o viziune de sus și un punct de vedere absolut al spectatorului suveran, eliberat de dependență și de muncă, prin care iese la iveală rezistența lumii fizice și a lumii sociale. „Singurul mijloc de a trăi în pace constă în a te situa dintr-o dată deasupra umanității și a nu avea cu ea nimic în comun decît o simplă privire" Eternitate și ubicuitate, acestea sînt atributele divine pe care și le atribuie observatorul pur. „Îi vedeam pe ceilalți oameni trăind însă o altă viață decît a mea ; unii cre-

deau, alții negau sau se îndoiau, alții, în sfîrșit, nu se interesau deloc de toate astea și-și vedeau de afaceri, adică vindeau în prăvăliile lor, își scriau cărțile sau strigau de la amvon" (*Novembre,* Paris, Charpentier, 1886, p. 329).

Se observă și aici relația fundamentală a lui Flaubert cu Frédéric ca *posibilitate depășită și păstrată* a lui Gustave. Idealismul lumii sociale nu este decît formularea sistematică a raportului întreținut de Frédéric cu universul pozițiilor sociale obiectiv oferite aspirațiilor sale „rezonabile" Înscrisă de acum încolo în definiția socială a meseriei de intelectual, reprezentarea idealistă a „creatorului" ca subiect pur, fără legături sau rădăcini, care orientează nu numai producția intelectuală, ci întregul mod de a trăi condiția de intelectual, își află echivalentul spontan în diletantismul adolescentului burghez, eliberat pentru scurtă vreme de determinismele sociale, „fără nimeni de protejat, fără nici un căpătîi, fără credință ori lege", cum spunea Sartre în *La Mort dans l'âme* (Moartea în suflet).

Moștenitorul moștenit

Transmiterea puterii între generații reprezintă întotdeauna un moment critic al istoriei unităților domestice. Între alte cauze, pentru că relația de *însușire reciprocă* între patrimoniul material, cultural și simbolic și indivizii biologic formați prin și pentru această însușire este provizoriu pusă sub semnul întrebării. Tendința de a persevera în interiorul patrimoniului (și, prin asta, al întregii structurii sociale) nu se poate realiza decît dacă moștenirea moștenește moștenitorul, situația inversă fiind valabilă aproape de la sine ; dacă, desigur, prin intermediul celor care dețin provizoriu puterea și trebuie să-și asigure succesiunea, patrimoniul reușește să-și însușească posesori în același timp dispuși și

apți să intre în relația de însușire reciprocă. Acesta este fundamentul obiectiv al experienței subiective pe care o descria Gustave în textul deja citat „Voi fi deci un înfundă-găuri în societate, îmi voi umple locul. Voi fi un om cinstit, aranjat...".

Dintre toate obligațiile pe care le presupune moștenirea, cea mai absolută este aceea ca moștenitorul să-și ia în serios obligațiile. Frédéric nu îndeplinește condițiile posesor care nu înțelege să se lase posedat de posesiunea sa — fără ca totuși să renunțe la ea —, refuză să se aranjeze, să iasă din nedeterminare, să se înzestreze cu însușiri distinctive social recunoscute lăsîndu-se însușit de cele două proprietăți care singure, la timpul și locul respectiv, ar fi putut să-i confere instrumentele și însemnele existenței sociale, adică o „stare" și o soție legitimă înzestrată cu rente. „Purtarea ta începe să pară ridicolă", îi scrie mama sa. „Și ea preciza lucrurile patruzeci și cinci de mii de livre venit. De altfel «se vorbea despre asta». Domnul Rocque aștepta un răspuns definitiv" (E.S., 285). Pe scurt, Frédéric vrea să moștenească fără a fi moștenit. Îi lipsește ceea ce burghezii numesc „seriozitatea", acea aptitudine de a fi ceea ce ești formă socială a principiului de identitate care poate întemeia singur o identitate socială fără echivoc. Mai mult, nereușind să se ia el însuși în serios, arătîndu-se incapabil să se identifice anticipat cu ființa socială care îl așteaptă (de exemplu aceea de „viitor soț" al domnișoarei Louise, E.S., 252) și de a oferi astfel garanțiile unui viitor serios, el anulează realitatea „seriozității" tuturor „virtuților domestice și democratice" (Către Louise Colet, 7 martie 1847) ale celor care se identifică cu ceea ce sînt, care, cum se spune, sînt ceea ce fac, fac ceea ce trebuie, „burghezi" sau „socialiști" și aceasta fără a avea măcar nevoie să denunțe, ca Sartre într-o altă epocă, „spiritul lor de seriozitate" (7).

Disprețul lui Frédéric pentru indivizii potriviți, dispuși întotdeauna, ca Martinon, să-și însușească entuziaști situațiile cărora le sînt destinați și soțiile ce le sînt promise, este dublat de nehotărîrea și nesiguranța psihologică și, uneori, materială provocate de un univers lipsit de scopuri clare ori repere ferme și care reprezintă plata libertăților față de regulile existenței burgheze (8). Frédéric întruchipează una din modalitățile, nu cea mai rară, de realizare a adolescenței burgheze, care poate fi trăită și exprimată, în funcție de momentele aceleiași vieți sau în funcție de epoci, în limbajul aristocratismului sau în frazeologia populismului, puternic colorate, în ambele cazuri, de estetism. Burghez potențial și intelectual provizoriu, moștenitor în așteptarea moștenirii, pe care condiția sa de student îl obligă să adopte sau mimeze pentru o vreme dispozițiile și pozele intelectualului, el este predispus la nedeterminare de această dublă determinare contradictorie : situat în centrul unui cîmp de forțe care-și datorează structura opoziției dintre polul puterii economice sau politice și polul prestigiului intelectual sau artistic (a cărui forță de atracție primește întăriri din partea logicii proprii mediului studentesc), el se situează într-o zonă de imponderabilitate socială unde se compensează și se echilibrează provizoriu forțele care îl vor duce într-o direcție sau alta. Dar dezinteresul și detașarea, fuga de real și gustul imaginarului, disponibilitatea pasivă și ambițiile contradictorii care-l caracterizează pe Frédéric sînt ale unei ființe fără forță interioară sau, altfel spus, fără *gravitate* (alt cuvînt pentru „seriozitate"), incapabil să opună cea mai mică rezistență forțelor cîmpului.

Ambițiile încrucișate ale lui Frédéric (sau Gustave) care vine la facultatea de drept cu aspirațiile unui student la litere sau ale unui elev de la Belle Arte, și oscilațiile care îi poartă aspirațiile de la o extremă la cealaltă a cîm-

pului puterii, de la ministru la scriitor, de la bancher la artist, pot fi înțelese mai ușor dacă sînt raportate la nedeterminarea relativă, sub acest aspect, a fracțiunii clasei sale de origine. „Capacitățile“, cum se spunea pe vremea lui Flaubert, adică profesiunile liberale, ocupă astăzi și fără îndoială și pe vremea lui Flaubert, cum o dovedește înclinația lui Achille-Cléophas de a investi în aceași timp în educația copiilor săi și în proprietatea funciară, o poziție intermediară între puterea economică și prestigiul intelectual această poziție, ai cărei ocupanți sînt relativ bogați în același timp în capital economic și capital cultural, constituie un fel de răscruce de unde te poți îndrepta, cu șanse aproximativ egale, în funcție de variabile secundare cum ar fi rangul nașterii sau sexul, spre fracțiunile dominate sau dominante ale clasei dominante.

Relația obiectivă ce se stabilește între „capacități“ și celelalte fracțiuni ale clasei dominante (fără a mai vorbi de alte clase) determină dispozițiile inconștiente ale membrilor familiei Flaubert față de diferitele poziții susceptibile a fi urmărite și structurează totodată reprezentarea pe care și-o fac în mod conștient astfel, nu poți să nu fii frapat de precocitatea cu care apar, în corespondența lui Gustave, precauțiunile oratorice, atît de caracteristice felului său de a scrie, prin care Flaubert se va detașa de locurile comune și de banalități „Îți voi răspunde la scrisoare și, cum spun unii escroci, voi pune mîna pe pană pentru a-ți scrie“ (Lui Ernest Chevalier, 18 septembrie 1831). „Voi pune mîna pe pană (cum spune băcanul) pentru a răspunde cu promptitudine scrisorii tale (cum spune tot băcanul)“ (Lui Ernest Chevalier, 18 iulie 1835). „Cum spune adevăratul băcan, mă așez și pun mîna pe pană ca să-ți scriu“ (Lui Ernest Chevalier, 24 august 1838). Iar cititorul lui *Idiot de la famille* (Idiotul familiei) va descoperi, nu fără

uimire, aceeași oroare stereotipică de stereotip într-o scrisoare a doctorului Achille-Cléophas către fiul său, unde considerațiile rituale, nu fără pretenție intelectuală, asupra foloaselor călătoriilor, capătă dintr-odată un ton tipic flaubertian, prin defăimarea băcanului „Profită de călătorie și amintește-ți de prietenul Montaigne care dorea să se călătorească îndeosebi pentru a se observa starea de spirit și moravurile popoarelor și pentru ca «să-ți freci și să-ți lustruiești creierul de al altuia» *(frotter et limer notre cervelle contre celle d'aultruy)*. Privește, observă și fă-ți însemnări ; nu călători ca un băcan sau ca un comis-voiajor" (29 august 1840). Acest program pentru o călătorie literară așa cum scriitorii și mai ales adepții artei pentru artă au făcut-o de atîtea ori („Privește, observă și fă-ți însemnări ; nu călători ca un băcan") și poate forma de referire la Montaigne („prietenul") care lasă să se presupună că Gustave îi împărtășea tatălui său gusturile literare, dovedesc că, așa cum sugera Sartre, dacă „vocația" literară a lui Flaubert a putut să-și aibă originea în „blestemul patern" și în relația cu fratele său mai mare — adică la urma urmei într-o anumită diviziune a muncii de reproducere —, ea a avut parte foarte devreme de înțelegerea și sprijinul doctorului Flaubert care, dacă dăm crezare acestei scrisori, ca și, între alte indicii, frecvenței referirilor la poeți în teza sa, nu putea fi insensibil la prestigiul întreprinderii literare.

Începe să se întrevadă relația de omologie care unește structura cîmpului social în interiorul căreia se definește poziția lui Gustave și structura spațiului social al *Educației sentimentale* transferînd asupra lui Frédéric dispozițiile lui Gustave, Flaubert a proiectat structura relației întreținute de Gustave cu universul pozițiilor constitutive ale cîmpului puterii sub forma relației dintre Frédéric și personajele-repere (îndeosebi Arnoux Dambreuse)

funcționînd ca simboluri menite să repereze sau să reprezinte poziții pertinente ale spațiului social. Personajele lui Flaubert nu sînt „caractere“ ca la La Bruyère, cum crede Thibaudet, chiar dacă Flaubert le-a gîndit ca atare, ci mai degrabă „reprezentanți“ ai unei poziții sociale, obținuți prin intensificarea trăsăturilor sociologice pertinente. Astfel, de exemplu, diferitele recepții și reuniuni sînt semnificative toate, intrinsec și diferențial, prin băuturile care se servesc, începînd cu berea lui Deslauriers pînă la „marile vinuri de Bordeaux“ de la Dambreuse trecînd prin „vinurile extraordinare“, lip-fraoli și tokay, ale lui Arnoux și șampania de la Rosanette (9). Și se poate deci construi spațiul social al *Educației sentimentale* reperînd pozițiile marcate de diferitele grupuri care se definesc prin intermediul practicilor sociale de cooptare, de genul recepțiilor, seratele și reuniunilor amicale.

Existența lui Frédéric și întregul univers al romanului se organizează în jurul a doi poli, reprezentați de familiile Arnoux și Dambreuse : de o parte „arta și politica“ și de cealaltă „politica și afacerile“. La intersecția celor două universuri, cel puțin la început, adică înaintea revoluției de la 1848, în afară de însuși Frédéric, doar părintele Oudry se află invitat la Arnoux, dar în calitate de vecin. Polul puterii politice și economice este marcat de soții Dambreuse, alcătuind împreună țelurile supreme ale ambiției politice și erotice „Ia gîndește-te, un om cu milioane ! Fă așa ca să-i placi, și nevesti-si la fel. Devino amantul ei !“ (E.S., 30) (10). În salonul lor vin „bărbați și femei versați în viață“, adică fracțiunile dominante ale clasei dominante, excluzîndu-i cu totul, înainte de 1848, pe artiști și pe ziariști. Conversația este aici serioasă, plictisitoare, conservatoare se afirmă că republica este imposibilă în Franța ; vor să le închidă gura ziariștilor ; vor descentralizare, răspîndirea exce-

dentului din orașe la țară ; sînt acuzate viciile și nevoile „claselor de jos“ ; se vorbește despre voturi, amendamente și contra-amendamente ; au prejudecăți împotriva artiștilor. Saloanele sînt pline de obiecte de artă. Cele mai bune lucruri — dorade, căprioară, raci — sînt servite aici însoțite de cele mai bune vinuri, cu cea mai frumoasă argintărie. După masă, bărbații vorbesc între ei, în picioare ; în spate, sînt așezate femeile.

Polul opus este marcat nu de un mare artist, revoluționar sau consacrat, ci de Arnoux, negustor de tablouri care, în această calitate, este reprezentantul banului și afacerilor în universul artei. Flaubert este foarte clar în însemnările sale : Dl. Moreau (Arnoux) este un „industriaș al artei“, apoi „un industriaș pur“ (M. J. Durry, *op. cit.*, p. 155). Asocierea cuvintelor semnalează, atît în desemnarea profesiunii cît și în titlul ziarului său, *Arta industrială*, dubla negație care este înscrisă în formula acestei ființe duble, nedeterminate, ca și Frédéric, și destinate prin aceasta ruinei „inteligența sa nu era destul de mare pentru a ajunge pînă la Artă, nici destul de burgheză pentru a viza numai profitul, în așa chip încît, fără să mulțumească pe nimeni, se ruina“ (E.S., 203) (11). „Un teren neutru unde rivalitățile se întîlneau și coexistau dezinvolt“ (E.S., 46), *Arta industrială* este locul unde artiștii ocupînd poziții opuse în cîmpul intelectual, ca partizani ai „artei sociale“, adepți ai artei pentru artă și artiști consacrați de către publicul burghez, pot să se întîlnească. Vorbirea e „liberă“, adică intenționat obscenă („Frédéric fu mirat de cinismul acestor oameni“), întotdeauna paradoxală purtările sînt „simple“, dar „poza“ nu displace. Se mănîncă feluri exotice și se beau „vinuri extraordinare“. Lumea se înflăcărează pentru teorii estetice sau politice. Sînt de stînga, mai degrabă republicani, ca și Arnoux însuși, chiar socialiști.

Însă *Arta industrială* este și o industrie artistică în stare să exploateze economic munca artiștilor, nu cu toate că ar fi, ci *pentru că este* totodată o instanță de putere specific intelectuală și artistică aptă să orienteze producția scriitorilor și artiștilor consacrînd-o (12). Arnoux era într-un anume fel predispus să îndeplinească funcția dublă de negustor de artă, care nu poate asigura succesul întreprinderii sale decît disimulîndu-i adevărul, adică exploatarea, printr-un permanent joc dublu între artă și bani (13): nu există loc pe piața bunurilor simbolice decît pentru acea formă blîndă de violență care este violența simbolică („Arnoux îl iubea – pe Pellerin —, cu toate că îl exploata“, E.S., 58). Această ființă dublă, „aliaj de mercantilism și naivitate“ (E.S., 400), de avariție calculată și de „nebunie“ (în înțelesul dat de doamna Arnoux — E.S., 178 —, dar și de Rosanette — E.S., 154), adică de extravaganță și de generozitate, ca și de insolență și necuviință, nu poate să adauge în profitul său avantajele a două logici antitetice, cea a artei dezinteresate, care cunoaște numai profituri simbolice, și cea a comerțului, decît pentru că dualitatea sa mai profundă decît toate duplicitățile îi permite să-i măsoare pe artiști cu propria lor măsură, cea a dezinteresului, a încrederii, a generozității, a prieteniei și să le lase astfel cea mai bună parte, profiturile cu totul simbolice a ceea ce ei înșiși numesc „glorie“ (14), pentru a-și rezerva profiturile materiale obținute de pe urma muncii lor. Om de afaceri și de comerț printre oameni care își sînt datori să refuze să-și recunoască, dacă nu să-și cunoască, interesul lor material, el este destinat să apară ca burghez artiștilor și ca artist burghezilor (15).

Între boemă și „lumea bună“, lumea femeilor ușoare reprezentată de salonul Rosanettei, se recrutează în același timp din cele două universuri opuse „Saloanele femeilor ușoare (de atunci datează importanța lor) erau un *teren*

neutru, unde se întîlneau reacționarii de categorii sociale diferite" (E.S., 396). Aceste „femei ușoare" de lux — și chiar de artă, ca dansatoarele și actrițele, sau, ca Vatnaz, pe jumătate femeie întreținută și pe jumătate femeie de litere — sînt totodată „fete bune" (E.S., 124), cum spune Arnoux în legătură cu Rosanette. Ieșite adesea din „clasele de jos", ele nu-și fac probleme cu manierele și nu pun probleme celorlalți. Plătite pentru a fi frivole, ele alungă seriozitatea și plictiseala prin fanteziile și extravaganța lor. „Libere", ele fac să existe libertatea și libertățile. La ele este permis tot ceea ce ar fi de neînchipuit în altă parte, nici chiar la Arnoux (16), fără a mai vorbi de salonul soților Dambreuse limbaj indecent, calambururi, lăudăroșenii, „minciuni luate ca adevărate, afirmații improbabile", comportări necuviincioase („Comesenii își aruncau de la depărtare o portocală, un dop. Își părăseau locul ca să vorbească cu cineva"). Acest „loc alcătuit pentru a plăcea" (E.S., 128), de unde sînt proscrise toate regulile și virtuțile burgheze, în afara respectului pentru bani, care, ca și în altă parte virtutea, poate să împiedice dragostea (17), cumulează avantajele celor două lumi opuse, păstrînd libertatea uneia și luxul celeilalte. fără a le cumula și lipsurile, deoarece unii renunță la ascetismul silit și ceilalți la masca virtuții. Căci, într-adevăr, la o „mică sărbătoare de familie", cum spune ironic Hussonnet (E.S., 134), „femeile ușoare" i-au convocat pe artiștii dintre care își recrutează uneori prietenii de suflet (aici Delmar) și pe burghezii care le întrețin (aici Oudry) ; însă o sărbătoare de familie pe dos, dominată încă, asemenea unei slujbe închinate diavolului, de ceea ce neagă.

Totul se petrece deci ca și cum Flaubert ar fi selecționat conștient, în interiorul spațiului social a cărui experiență o avea, ansamblul pozițiilor necesare și suficiente construirii cîm-

pului social de care avea nevoie pentru a stabili condițiile acestui gen de experimentare sociologică asupra a ceea ce numește „educația sentimentală“, adică îmbătrînirea socială. Într-adevăr, în funcție de forțele constitutive ale acestui cîmp cvasiexperimental, Frédéric și ansamblul colegilor săi, strînși laolaltă provizoriu de poziția lor comună de studenți, dar separați de traiectoria lor trecută și destinați datorită acestui fapt să se despartă în cariera lor viitoare, vor trebui să se *determine* ; principiul divergențelor ulterioare este deja înscris în dispozițiile diferite pe care le datorează originilor și traiectoriilor lor diferite de o parte „micii burghezi“, cum va spune mai tîrziu Frédéric, Hussonnet, Deslauriers și prietenul său Sénécal (ca și singurul muncitor, Dussardier) ; de cealaltă, cei pe care Frédéric îi va regăsi în salonul soților Dambreuse, fie pentru că aparțin deja „lumii bune“ prin naștere, ca Cisy, „băiat de familie bună“, patrician distins, fie pentru că seriozitatea lor îi face demni să pătrundă aici, ca Martinon, pe care „tatăl său, țăran înstărit, îl destinase magistraturii“.

Îmbătrînirea socială

Capacitățile diferiților jucători fiind definite, ca și mizele și spațiul de joc, va fi de ajuns să-i observi, ocupați cu realizarea destinului lor obiectiv închis într-o relație determinată între structurile obiective și dispoziții, pe scurt să-i privești îmbătrînind, în înțelesul sociologic al cuvîntului îmbătrînirea socială se măsoară într-adevăr după numărul de schimbări ale poziției ocupate în structura socială care au ca efect ireversibil strîngerea evantaiului posibilelor inițial compatibile sau, altfel spus, după numărul bifurcațiilor arborelui cu numeroase ramuri moarte care reprezintă o carieră sau, retrospectiv, un *curriculum vitae*. Întrucît

schimbarea de poziție poate rezulta din absența oricărei deplasări în spațiul social —cînd, de exemplu, un individ sau un grup bate pasul pe loc în vreme ce congenerii sau concurenții săi continuă să înainteze — îmbătrînirea și eșecul îl vor ajunge pe Frédéric, paradoxal, prin intermediul neputinței sale de a părăsi punctul neutru pe care îl ocupă la început, ca și colegii săi, de a abandona starea de nediferențiere ce definește adolescența, de a se angaja „serios" într-una sau alta din carierele ce-i sînt oferite, pe scurt, de a accepta să îmbătrînească.

Intenția de a produce un ansamblu de indivizi înzestrați, în combinații diferite, cu aptitudini care reprezentau, cel puțin după el, condițiile reușitei sociale, îl face pe Flaubert să conceapă un grup de patru adolescenți, Frédéric, Deslauriers, Martinon și Cisy — cinci dacă îl adăugăm pe Hussonnet, deși este mereu considerat aparte — astfel încît fiecare dintre membrii săi să fie legat de fiecare din ceilalți și separat de toți ceilalți printr-un ansamblu de asemănări și de diferențe distribuite în mod aproape sistematic Cisy este foarte bogat, nobil și distins (frumos ?), dar puțin inteligent și puțin ambițios ; Deslauriers este inteligent și însuflețit de o voință crîncenă de a reuși, dar e sărac și fără farmec ; Martinon este destul de bogat, destul de frumos (cel puțin așa se laudă), destul de inteligent și înverșunat să reușească ; Frédéric are, cum se spune, toate calitățile ca să reușească — bogăția, relativă, farmecul și inteligența —, în afară de voința de a reuși.

Și dacă vrem să împingem puțin mai departe „formalizarea", este de ajuns să luăm două principii de variație, moștenirea și dispoziția moștenitorului față de ea, pentru a produce formula care să permită producerea formulelor generatoare ale celor cinci membri ai grupului (18). Moștenirea distinge pe moștenitori și pe cei care nu au alt capital decît voința lor de a reuși, „micii burghezi", Deslauriers și Hus-

sonnet (19). Printre moștenitori, cei care refuză să fie moșteniți, și al căror reprezentant este Frédéric, se opun celor care-și acceptă moștenirea, fie mulțumindu-se să o mențină, ca Cisy, fie străduindu-se să o sporească, precum Martinon (viitorul legat obiectiv de fiecare poziție socială se prezintă într-adevăr ca o distribuție de probabilități, ca un fascicol de traiectorii dintre care cea mai înaltă, cea mai improbabilă, marchează limita superioară — de exemplu ministru, amant al d-nei Dambreuse pentru Frédéric —, și cea mai joasă, limita inferioară — pentru același Frédéric, funcționar la un avocat de provincie, căsătorit cu d-ra Roque). Astfel Cisy nu are altă rațiune de a fi, în logica romanului, decît aceea de a reprezenta una dintre dispozițiile posibile față de moștenire și, în general, față de sistemul pozițiilor de moștenit, adică față de clasa dominantă și de interesele sale el este moștenitorul fără probleme, care se mulțumește să moștenească deoarece, dată fiind natura moștenirii sale, bunurile și titlurile sale, dar și inteligența sa, n-are nimic de făcut decît aceasta, nici nimic de făcut pentru asta.

În această încercare de punere în formulă, nu ne-am permis să depășim limitele sociologiei spontane a lui Flaubert, pe care înțelegem să o explicităm, ceea ce ne-ar putea constrînge, ca în acest caz, să ne oprim la un nivel de explicație care este cel al psihologiei (spontane). Ce face ca un moștenitor să fie sau nu dispus să moștenească ? Ce-l împinge la a-și menține doar moștenirea sau să o sporească ? Nu se află în roman nici un element care să permită să se depășească explicația prin „voință“, sugerată chiar de roman. O adevărată analiză sociologică ar trebui să ia în seamă toate variabilele necesare pentru a caracteriza complet șansele obiective și dispozițiile corelative („vocație“, „voință“, etc.) ale diferitelor personaje într-adevăr, dispoziția față de moștenire și, mai exact, față de viitorul pe care-l conține, depin-

de, între altele, de natura acestei moșteniri și de profiturile pe care le promite într-o anume stare a pieții. Mai exact, dispoziția depinde nu numai de importanța patrimoniului moștenit, dar și de *structura* lui, adică de speciile sub care se prezintă (patrimoniu funciar, avere bancară sau capital cultural, de exemplu) și de ponderea relativă a acestor diferite specii în această structură. Astfel, principiul nedeterminării lui Frédéric și, s-a văzut, a lui Gustave însuși, rezidă în faptul că ei primesc o moștenire în care capitalul economic și capitalul cultural se echilibrează astfel încît cei doi oscilează între două viitoruri care îi solicită în mod diferit în momente diferite (după fluctuațiile pieții). Și această nedeterminare obiectivă constituie principiul aprehensiunii obiectiviste a lumii sociale care, pentru că este fără îndoială mai puțin îndepărtată decît altele de viziunea specific științifică, ne obligă să reamintim aici în mod explicit că explicitarea sociologică a structurii clasei dominante pe care Flaubert o proiectează în spațiul romanesc nu trebuie să fie considerată o analiză sociologică a structurii clasei dominante din epoca lui Flaubert.

Cărțile — sau atuurile — o dată împărțite, spațiul de joc și mizele o dată definite, acțiunile, și îndeosebi interacțiunile, relațiile de rivalitate sau de conflict, sau chiar întîmplările fericite sau nefericite care determină în aparență cursul istoriei biografice ca „educație sentimentală“, nu sînt pentru romancierul-demiurg decît tot atîtea ocazii de a face să se manifeste esența personajelor desfășurînd-o în timp sub forma unei *istorii,* în dublul sens al termenului. Fiecare dintre conduitele fiecăruia dintre aceste personaje va veni să precizeze sistemul diferențelor care îl opun tuturor celorlalți membri ai grupului, fără a adăuga vreodată cu adevărat ceva la formula inițială. De fapt, fiecare dintre ei este în întregime în fiecare din manifestările sale, predispusă prin aceasta să funcționeze ca un semn imediat in-

teligibil al tuturor celorlalte manifestări, trecute sau viitoare. Astfel, „barba tăiată în formă de colier“ a lui Martinon este un semn vestitor al tuturor expresiilor ulterioare ale habitus-ului său, începînd cu paloarea, suspinele și lamentațiile prin care își trădează, în timpul revoltei, teama de a fi compromis, sau prudenta contradicție ce-o susține în fața colegilor săi atunci cînd aceștia îl atacă pe Louis-Philippe — atitudine pe care și Flaubert o raportează la docilitatea care l-a ajutat să scape de pedepse pe vremea colegiului și să placă astăzi profesorilor de drept —, pînă la seriozitatea pe care o afișează, atît în comportament cît și în afirmațiile ostentativ conservatoare, la seratele d-lui Dambreuse. Şi s-ar putea descrie, forțînd puțin nota, *Educația sentimentală* ca istoria necesară a unui grup ale cărui elemente, distribuite printr-o combinatorie cvasisistematică, sînt supuse ansamblului forțelor de atracție sau de respingere pe care le exercită asupra lor cîmpul puterii.

Dacă *Educația* rămîne o istorie, și una care poate fi citită ca atare, aceasta este pentru că structura produsă de Flaubert pentru construirea unui univers social dotat cu aparențele realității se disimulează, ca în realitate, sub interacțiunile pe care le structurează. Și cum cele mai intense dintre aceste interacțiuni sînt niște relații sentimentale, desemnate dinainte atenției de către autorul însuși, se înțelege că ele au mascat în întregime adevăratul principiu al propriei lor inteligibilități în ochii cititorilor și comentatorilor al căror „sentiment literar“ nu-i prea predispunea la a descoperi adevărul sentimentelor în structurile sociale. În plus, ceea ce dezbară personajele de înfățișarea lor abstractă de combinări de parametri este, paradoxal, îngustimea spațiului social în care sînt plasate în acest univers isprăvit și închis, foarte asemănător, în ciuda aparențelor, celui din acele romane polițiste unde toate personajele sînt închise pe o insulă, pe un pachebot

sau într-un conac izolat, cei douăzeci de protagoniști au mari șanse să se întîlnească, la bine și la rău, deci să dezvolte într-o aventură necesară, într-o istorie deductibilă, toate implicațiile „formulelor" lor respective și ale formulei combinate conținînd cu anticipare peripețiile interacțiunii lor, de exemplu rivalitatea pentru o femeie (între Frédéric și Cisy în legătură cu Rosanette sau între Martinon și Cisy în legătură cu Cécile) sau pentru o poziție (între Frédéric și Martinon în legătură cu protecția d-lui Dambreuse). Fiecare dintre protagoniști este într-adevăr definit printr-un fel de formulă generatoare, care nu are nevoie să fie complet explicită, și încă și mai puțin formalizată, pentru a orienta opțiunile romancierului ea funcționează aproape ca și intuiția practică a habitus-ului care, în experiența cotidiană, permite să se presimtă și în orice caz să se înțeleagă conduitele personajelor familiare.

Formulele dezvoltate

La capătul primului bilanț comparativ al traiectoriilor aflăm că „Cisy n-avea să-și sfîrșească Dreptul" Și de ce ar face-o? Avînd contacte, pe vremea adolescenței pariziene, cum tradiția o și prevede de altfel, cu oameni, moravuri și idei eretice, el nu va întîrzia să-și regăsească drumul drept care îl conduce spre viitorul implicat în trecutul său, adică la „castelul strămoșilor săi", unde sfîrșește, cum se cuvine, „cufundat în religie și tată a opt copii". Cisy, exemplu pur de reproducere simplă, se opune la fel de bine lui Frédéric, moștenitor care refuză moștenirea, ca și lui Martinon, care vrea să facă totul pentru a o spori, care pune în serviciul capitalului său moștenit (bunuri și relații, frumusețe și inteligență) o voință de a reuși cum nu se mai întîlnește decît la micii burghezi și care îi asigură cea mai înaltă dintre

traiectoriile obiectiv oferite. A pune acest rezultat numai pe seama puterii unei voințe în stare să mobilizeze toate mijloacele disponibile, inclusiv pe cele de nemărturisit, în vederea reușitei, ar însemna să se uite că determinarea lui Martinon — ca și nedeterminarea lui Frédéric, care-i este replica fidelă — își datorează o parte importantă a eficacității sale efectelor simbolice care însoțesc orice acțiune marcată de acest semn modalitatea aparte a practicilor prin care se manifestă dispoziția față de miză, „seriozitatea" — sau, invers, indiferența, „insolența" și „dezinvoltura" —, constituie cea mai sigură mărturie a adeziunii la obiective și a recunoașterii pozițiilor rîvnite, deci a supunerii la ordinea în care înțelege să se integreze, însăși acea ordine pe care o cere orice corp înainte de toate celor care vor trebui să o reproducă.

Relația între Frédéric și Deslauriers trasează opoziția dintre cei care moștenesc și cei care moștenesc numai aspirația de a poseda, adică între burghezi și mici burghezi (20). Printr-una din acele întîmplări necesare care orientează biografiile, problema moștenirii este cauza eșecului care pune capăt ambițiilor universitare ale lui Deslauriers prezentîndu-se la concursul pentru postul de profesor „cu o teză asupra *dreptului de moștenire,* în care susținea că trebuie să fie restrîns cît mai mult", „întîmplarea voise să tragă la sorți, ca subiect de lecție, *Prescripția*", ceea ce-i oferi prilejul să-și continue diatriba împotriva moștenirii și moștenitorilor eșecul său, întărindu-i încrederea în „teoriile jalnice" care îl făcuseră să eșueze, el preconizează abolirea succesiunilor colaterale, făcînd excepție numai pentru Frédéric... (E.S., 120-121).

Dar dezinvoltura suverană a moștenitorului de prestigiu, care-și poate risipi moștenirea sau își poate permite luxul de a o refuza, nu este însă capabilă să reducă distanța obiectivă ce o separă de pretendenți (21) condamnare impli-

cită a arivismului anxios și crispat, ea nu poate decît să adauge o ură rușinată poftei de nemărturisit. Reflecțiile lui Deslauriers, în momentul în care încearcă să-și însușească cele două „șanse" ale lui Frédéric, domnul Dambreuse și doamna Arnoux, și *să-i ia locul* identificîndu-i-se, exprimă parabolic întreg conținutul alienării specifice micii burghezii, *acea speranță disperată de a fi un altul* „Ah ! Dacă aș fi Frédéric !", aceasta este formula generatoare a interacțiunilor între cele două personaje. Înclinația lui Deslauriers de a se lua drept Frédéric, „închipuindu-și aproape că este el, printr-o ciudată evoluție intelectuală, în care era totodată și răzbunare, și simpatie, și imitație, și îndrăzneală" (E.S., 253—254), presupune o conștiință ascuțită a diferenței care-l separă de Frédéric, un *simț* al distanței sociale care-l obligă a se ține la distanță, chiar și în imaginație. Știind că ce este bun pentru unul nu este în chip obligatoriu și pentru celălalt, el rămîne la locul lui chiar cînd i se substituie „În zece ani, Frédéric trebuia să fie deputat, în cincisprezece ministru. De ce nu ? Cu moștenirea pe care avea să o primească în curînd, putea, la început, să fondeze un ziar. Asta ar fi fost începutul. Mai pe urmă, se va vedea. Cît despre el, năzuia mereu la o catedră la Școala de Drept" (E.S., 98). Legîndu-și ambițiile de Frédéric, o face tot pentru a le subordona planurilor sale, realiste și limitate „Trebuie să intri în lumea aceea ! Ai să mă duci și pe mine mai tîrziu" (E.S., 30). Are ambiții *pentru* Frédéric asta vrea să însemne însă că *pune pe seama* lui Frédéric nu atît ambițiile *sale*, la drept vorbind, ci acelea pe care s-ar simți pe deplin justificat să le aibă *numai dacă* ar avea mijloacele de care dispune Frédéric „Îi veni o idee să se prezinte la domnul Dambreuse și să-i ceară postul de secretar. Acest post, desigur, nu putea fi obținut fără cumpărarea unui număr oarecare de acțiuni. Recunoscu *nebunia* proiectului său și-și spuse «O nu ! Ar

fi urît !»". Atunci se gîndi cum să facă ca să recupereze cei cincisprezece mii de franci. O sumă ca asta *era nimic pentru Frédéric !* Dar, *dacă ar fi avut-o el,* ce trambulină !" (E.S., 252—253, s. n.).

Dialectica resentimentului

Speranța disperată de a fi un altul se schimbă ușor în disperarea de a nu fi acest altul. Ambiția prin procură sfîrșește în *indignare morală :* Frédéric, avînd ceea ce are, ar trebui să aibă ambițiile pe care Deslauriers le are pentru el ; Deslauriers, fiind ceea ce este, ar trebui să aibă mijloacele de care dispune Frédéric. Trebuie să-l urmărim în continuare pe Flaubert : „Și fostul secretar se indignă de bogăția celuilalt. «O folosește în chip jalnic. E un egoist. Puțin îmi pasă de cei cincisprezece mii de franci ai lui !»". Ajungem astfel la principiul *dialecticii resentimentului* care condamnă la celălalt posesiunea pe care o dorește pentru sine. „De ce îi împrumutase ? Pentru ochii frumoși ai doamnei Arnoux. Era amanta lui ! Deslauriers nu se mai îndoia. «Iată la ce mai servesc banii !». Îl năpădiră gîndurile pline de *ură*". Fiind vorba de „lucrul acela", de nenumitul rîvnit și refuzat, pofta și ura se amestecă inextricabil. „Cugetă apoi la însăși persoana lui Frédéric. Acesta exercitase întotdeauna asupra lui o *vrajă* aproape feminină. Și ajunse curînd *să-l admire* pentru succesul său, de care el însuși *nu se simțea* în stare".

Astfel este resentimentul mic-burghez, această pasiune nefericită pentru posesiuni inaccesibile, această admirație smulsă care este menită să sfîrșească în ura față de celălalt, singurul mod de a scăpa de ura față de sine cînd sînt rîvnite însușiri, îndeosebi corporale sau *încorporate,* cum ar fi manierele, pe care nu ți le poți însuși, fără a fi totuși în stare să renunți

la orice dorință de însușire (condamnare indignată a „strălucirii“, frecventă astăzi printre „pedanți“, cum ar fi spus Flaubert, nu este astfel, cel mai adesea, decît forma răsturnată a unei rîvniri care nu poate să opună valorii dominante decît o antivaloare, „seriozitatea“, definită prin *privarea* de valoarea condamnată). Resentimentul nu este însă unica soluție ; el se dezvoltă în alternanță cu voluntarismul a cărui formă pasivă sau învinsă o reprezintă : „Totuși, voința nu era oare elementul capital al izbînzilor, de vreme ce cu ajutorul ei învingi orice împrejurare ?...“ (E.S., 253). Ceea ce Frédéric nu trebuia decît să-și dorească, Deslauriers vrea să obțină printr-un efort de voință, chiar dacă pentru asta ar trebui *să ia locul* lui Frédéric (22).

Această viziune tipic mic-burgheză care face ca reușita socială să depindă de voința și de bunăvoința individuală, această etică crispată a efortului și a meritului ce are drept revers resentimentul, se continuă logic într-o viziune a lumii sociale care amestecă artificialismul cu obsesia criptocratică, pe jumătate optimistă, întrucît încăpățînarea și intriga pot totul, pe jumătate disperată, pentru că resorturile secrete ale acestui mecanism sînt dezvăluite doar în *complotul* inițiaților. *„Cum nu văzuse niciodată lumea* decît prin febra dorințelor lui lacome, *și-o închipuia* ca pe o *creație artificială* care funcționa în virtutea unor legi matematice. Un dineu în oraș, întîlnirea cu un om cu o situație mai bună, zîmbetul unei femei frumoase puteau, printr-o serie de acțiuni care decurgeau unele din altele, să aibă rezultate uriașe. Anumite saloane pariziene erau ca acele *mașini* ce primesc materia în stare brută și o dau afară cu o valoare însutită. Credea în curtezanele care sfătuiesc diplomații, în căsătoriile bogate obținute prin intrigi, în geniul ocnașilor, în docilitatea norocului sub mîna celor puternici“ (E.S., 90, s.n.). Lumea puterii apare astfel cînd e văzută din afară, și mai ales de jos și de departe,

de cineva care urmărește să pătrundă înăuntru în politică sau aiurea, micul burghez este condamnat la *allodoxie*, eroare de percepere și de apreciere care constă în a *recunoaște* un lucru drept un altul (23).

Resentimentul este o revoltă supusă. Decepția, prin ambiția pe care o trădează, constituie o mărturisire de înfrîngere și de recunoaștere, o mărturisire a eșecului în fața unor criterii recunoscute în urma constrîngerii unei ultime înfrîngeri. Conservatorismul nu s-a înșelat niciodată : a știut să vadă în toate astea cel mai bun omagiu adus unei ordini sociale care nu provoacă altă revoltă decît cea a ciudei, a decepției, pe scurt a ambiției frustrate ; după cum a știut să vadă adevărul multor revolte juvenile în *traiectoria încrucișată* care duce de la boema revoltată a adolescenței la conservatorismul dezabuzat sau la fanatismul reacționar al vîrstei mature. Hussonnet, care întreprinsese foarte devreme o carieră literară, se menținuse mult timp în condiția de „băiat de litere“, preocupat să scrie „vodeviluri refuzate“ și „să aranjeze cuplete“, adolescent tomnatic, hărăzit lipsurilor materiale ale vieții de boem și decepțiilor intelectuale ale artistului ratat „Hussonnet n-avea haz. De atîta scris zilnic despre tot felul de subiecte, de atîtea jurnale citite, de atîtea discuții auzite și de atîtea paradoxuri emise ca să uluiască, pierduse în cele din urmă noțiunea exactă a lucrurilor, orbindu-se pe el însuși cu slabele lui petarde. Încurcăturile unei vieți, ușuratecă altădată, dar grea acum, îl țineau într-o perpetuă agitație, și neputința, pe care nu voia să și-o mărturisească, îl făcea arțăgos, sarcastic. În legătură cu *Ozaï*, un nou balet, avu o ieșire violentă împotriva dansului și, împreună cu el, împotriva Operei. Apoi, cînd fu vorba de operă, împotriva italienilor, înlocuiți de curînd cu o trupă de actori spanioli «ca și cum nu ne-am fi săturat de Castilii !»“ E.S..., 218).

La artiștii și intelectualii care ocupă o poziție dominată în cîmpul intelectual, resenti-

mentul se îndreaptă firesc împotriva celor care dețin o poziție dominantă și, în general, împotriva tuturor celor care, prin opoziție cu „boema“, își conduc întreprinderea artistică sau intelectuală ca profesioniști (este de exemplu cazul adepților artei pentru artă). Iar Flaubert are dreptate să observe că „ponegrirea gloriilor contemporane“ poate fi „un lucru bun pentru restabilirea ordinii“ (E.S., 396). Fracțiunile dominante ale clasei dominante și-au recrutat întotdeauna pe cei mai buni cîini de pază, în orice caz pe cei mai arțăgoși, dintre acești intelectuali decepționați și adesea *scandalizați* de cinismul (cum spunea Frédéric) moștenitorilor care se joacă de-a refuzarea moștenirii. Dezgustul pe care i-l provoacă jocurile intelectualului burghez, conservator sau revoluționar, îl aruncă pe micul burghez, care cel mai adesea nu a reușit decît cu mare efort să se integreze într-o intelighenție de departe idealizată, într-un anti-intelectualism care are violența iubirii înșelate animat de pasiunea renegatului, se transformă în denunțător, vînzînd „burghezilor“ secretele unei lumi ale cărei slăbiciuni și dedesubturi le cunoștea mai bine ca oricine, viziunea sa asupra universului social predispunîndu-l la asta (24).

Prin efectul unei duble schimbări de semn, antiintelectualismul intelectualilor proletaroizi, expresie a revoltei dominaților unui cîmp el însuși dominat, se poate afla în mod direct adaptat așteptărilor fracțiunilor dominante ale clasei dominante și dorinței lor de a fi asigurate împotriva cutezanțelor îngrijorătoare, chiar dacă rămîn simbolice, ce și le iau anumiți intelectuali încurajați de poziția lor dominată în cîmpul puterii. Astfel, din eșec în eșec, din ziar ratat în săptămînal proiectat la nesfîrșit (E.S., 162, 221), Hussonnet, acest adolescent un pic utopist care nu are mijloacele materiale (renta) și intelectuale indispensabile ca să reziste multă vreme în așteptarea recunoașterii publicului, devine un boem acrit, gata să ponegrească totul

în arta contemporanilor săi ca și în acțiunea revoluționară (E.S., 321). Și se va regăsi instalat pe postul de animator patentat al unui cerc reacționar (E.S., 353), intelectual care s-a lăsat de toate, și îndeosebi de lucrurile intelectuale, și gata la orice, chiar și la a scrie biografii de patroni din industrie (E.S., 269), pentru a dobîndi „postul înalt“ de unde domină „toate teatrele și toată presa“ (E.S., 428), compensație temporală pentru toate încercările sale nefericite de a-și impune dominația pe căi adecvate.

De la coincidențe exploatate la accidente necesare

Ne putem întoarce acum la Frédéric datorită relației sistematice care-l unește cu ansamblul celorlalți membri ai grupului, el este definit de sistemul diferențelor ce-l opun fiecăruia dintre ei. El este în mod fundamental moștenitorul care se servește de moștenirea sa pentru a amîna momentul cînd va fi moștenit, pentru a prelungi starea de nedeterminare ce îl definește moștenirea este pielea de măgar care se strîmtează pentru a-i păstra tinerețea. Pe scurt, el întreține cu posibilele sociale o relație la fel de radical opusă celei a moștenitorilor care acceptă să se conformeze, ca și celei a dezmoșteniților, lipsiți de mijloace pentru a evita alegerile ireversibile care determină îmbătrînirea socială (25). Prin aceasta Frédéric este foarte aproape de Flaubert (și nu numai de Gustave) care folosește și el renta pentru a îndepărta determinările, cum îl vor obliga să se confeseze dificultățile financiare din ultimii săi ani de viață „Sînt «un om al decadenței», nici creștin, nici stoic și deloc făcut pentru luptele vieții. Îmi aranjasem viața ca să am liniștea spirituală, sacrificînd totul în acest scop, refulîndu-mi simțurile și condamnîndu-mi inima la tăcere. Recunosc azi că m-am înșelat previziunile cele mai înțelepte n-au ajutat la

nimic și mă găsesc acum ruinat, zdrobit, abrutizat... Ca să faci artă trebuie să nu duci grija problemelor materiale, grijă care nu mă va ocoli de acum încolo ! Capul mi-e prea plin de preocupări mărunte“ (Doamnei Brainne, 2 octombrie 1875). Renta nu-i eliberează mintea de „preocupări mărunte“ decît pentru a-i impune limitele ei, sub forma, paradoxală, a „nerăbdării limitelor“ și a iluziei de a le depăși.

În cazul lui Frédéric care, neștiind sau nevoind să se determine, refuză, se eschivează sau ratează determinările, care nu reușește să se despartă de posibile, care vrea mereu să joace toate cărțile și să țină împreună viitoruri, reale sau visate, mai mult sau mai puțin complet inconciliabile, istoria, adică evenimentul care aduce ireversibilul, care provoacă îmbătrînirea restrîngînd definitiv evantaiul carierelor, îmbracă forma unor accidente, quiproquo-uri, întîmplări nefericite, întîlniri de serii cauzale independente care distrug încetul cu încetul toate „posibilele laterale“. Existența unei pluralități de universuri separate, de cîmpuri autonome este cea care, făcînd posibile jocuri duble ale „existenței duble“, permite amînarea, pentru un timp, a determinărilor ; dispoziția de a folosi coincidențele, fericite sau nefericite, de a juca jocurile duble autorizate de pluralitatea spațiilor de joc, este cea care permite să se afle în fiecare din universuri o modalitate de a scăpa determinărilor înscrise în celelalte. Dar posibilitatea accidentului, ciocnire neprevăzută de posibilități exclusive, este înscrisă în coexistența seriilor independente și totuși mereu gata să se interfereze coincidențele care, suportate pînă atunci într-un fel de *laisser-faire* sau folosite în mod conștient, permiteau să facă să coexiste în echivoc posibilele asociate diferitelor universuri, pot mereu să se schimbe în rău, revelîndu-se ca atare și manifestînd incompatibilitățile a căror administrare sau amînare le îngăduiseră.

Virtualitatea crizei, ce rupe farmecul indeciziei, este inerentă unui univers unde legăturile sînt întotdeauna periculoase, din cauză că legăturile de afaceri, afaceri de artă sau afaceri bănești, sînt aici întotdeauna dublate de legături sentimentale. Personajele care marchează polii cîmpului social, Arnoux și Dambreuse, au fiecare un dublu feminin care, în cazul lui Arnoux, ființă dublă, este dedublat prin urmare, nu se poate intra într-o relație sentimentală sau profesională cu unul din ocupanții acestor poziții fără a intra astfel, neapărat, într-o relație social omologă cu celălalt. „Din ziua aceea, Arnoux fu și mai prietenos decît înainte. Îl invita la cină la amanta lui și în curînd Frédéric vizită în același timp amîndouă casele" (E.S., 153). Rezultă că tentativele ambiției, care au drept miză arta sau puterea, nu pot decît să se interfereze, la bine și la rău, cu tentativele sentimentale pe care le supradetermină.

Mecanismul dramatic care organizează întreaga operă este anunțat printr-un quiproquo. Deslauriers, sosind la Frédéric în momentul în care acesta se pregătește să iasă, și crezînd că va lua masa la Dambreuse, și nu la Arnoux, se amuză „S-ar zice că te însori !" (E.S., 56) (26). Quiproquo întreținut cu cinism de Frédéric, cînd Rosanette crede că plînge ca și ea pentru copilul lor mort, el gîndindu-se de fapt la doamna Arnoux (E.S., 412 (27) ; tot quiproquo cînd Frédéric o acuză pe Rosanette că a depus plîngere împotriva lui Arnoux (adică împotriva doamnei Arnoux), fapt de care este în realitate răspunzătoare doamna Dembreuse (E.S., 414—415). Dublu sens, făcut posibil de coincidența dintre evenimentele vieții politice și evenimentele vieții erotice, cînd Frédéric și Rosanette rîd auzind strigîndu-se „Trăiască reforma !" (E.S., 292). Aceste quiproquo-uri amoroase ale lui Frédéric sînt cele care dau sens chiasmului implicit al strigătului din inimă al Rosanettei „De ce te duci să te distrezi cu femeile cinstite ?" (E.S., 365). Este o schim-

bare reciprocă de locuri organizată de Martinon care, cu complicitatea inconștientă a lui Frédéric, prea fericit să fie pus alături de doamna Arnoux, îi ia locul astfel încît să fie pus alături de Cécile (E.S., 349). Altă schimbare savantă de locuri, pusă la cale de asemenea de Martinon care, tot cu complicitatea victimei sale, o împinge pe doamna Dambreuse în brațele lui Frédéric, în vreme ce el o curtează pe Cécille cu care se va căsători, moștenind astfel prin ea averea domnului Dambreuse pe care o urmărise mai întîi prin doamna Dambreuse, în cele din urmă dezmoștenită de soțul ei, chiar în clipa în care Frédéric o moștenește.

Această ultimă schimbare de locuri trebuie considerată printre accidentele necesare care, prin determinările ce le aduc, introduc *ireversibilul*, adică istoria sau, mai exact, îmbătrînirea socială, în biografia lui Frédéric spre deosebire de simplele coincidențe, cum ar fi cea care o face pe Rosanette, venită „să vorbească cu domnul Arnoux despre afaceri", să-l surprindă pe Frédéric cu doamna Arnoux (E.S., 365), accidentele necesare ale biografiei lui Frédéric fac să se interfereze cele două serii de care depinde tot destinul său, cea a ambiției și cea a dragostei și, prin ele, cele două cîmpuri încă deschise ambiției sale, cel al artei și cel al afacerilor. În privința ambiției, Frédéric, după mari oscilații între artă (și chiar diferitele arte) și putere, își restrîng evantaiul aspiratiilor „Ambitiile intelectuale îl părăsiseră și averea lui (își dădea seama) nu era suficientă" (E.S., 164). Continuă totuși să oscileze între o poziție de putere în lumea artei (28) și o poziție în administrație sau afaceri (cea de funcționar la Consiliul de stat sau de secretar general al afacerii conduse de Dambreuse). În domeniul sentimental, Frédéric se află situat între doamna Arnoux, Rosanette și doamna Dambreuse — Louise (Rocque), „promisa", posibilul cel mai probabil, nefiind pentru Frédéric decît un refugiu și o revanșă în momen-

tele cînd acțiunile sale, la propriu și la figurat, sînt în scădere (29).

Aceste trei femei reprezintă un sistem de posibile, fiecare din ele fiind gîndită prin opoziție cu celelalte două „Nu simțea lîngă ea (doamna Dambreuse) încîntarea întregii sale ființe care-l împingea către doamna Arnoux, nici dezordinea veselă pe care i-o pricinuise Rosanette la început. Dar o dorea ca pe un lucru anormal și greu de obținut, pentru că era nobilă, pentru că era bogată, pentru că era evlavioasă“ (E.S., 371). Rosanette se opune doamnei Arnoux ca femeia ușoară femeii inaccesibile, pe care refuzi să o posezi ca să continui să o visezi, să o iubești în irealitatea trecutului ; ca „femeia de nimic“ femeii nepretuite, sacre, „sfinte“ (E.S., 415) ; „una nebunatică, pătimașă, distractivă, cealaltă gravă și aproape cucernică“ (E.S., 154). De o parte, cea al cărei adevăr social (o „tîrfă“, E.S., 365) este mereu amintit într-o asemenea măsură încît nu poate fi acceptat de la așa o mamă un copil care, după însăși propunerea ei, ce-și recunoaște prin asta josnicia, se va numi Frédéric, ca tatăl său —, de cealaltă aceea pe care totul o face predestinată să fie mamă (30) și încă a unei „fetițe“ care i-ar semăna (E.S., 366). În ce o privește pe doamna Dambreuse, ea se opune deopotrivă și uneia și celeilalte : ea este antiteza tuturor formelor de „pasiuni zadarnice“ (E.S., 263), cum spune Frédéric, „nebunii“ sau „dragoste nebună“, care exasperează familiile burgheze pentru că anulează ambiția. Cu ea, ca și cu Louise, la un nivel superior însă, este abolită antinomia puterii și iubirii, a banului și a pasiunii însăși doamna Moreau nu poate decît să încuviințeze reluîndu-și visele ei cele mai înalte. Dar, deși aduce puterea și banii, această dragoste burgheză, în care Frédéric va vedea, retrospectiv, „o speculație cam nedemnă“ (E.S., 421), nu oferă, în schimb, nici desfătare, nici „încîntare“ și trebuie chiar să-și extragă seva din

iubirile autentice „Se folosi de vechea lui dragoste. Îi povesti, ca şi cum ar fi fost inspirat de dînsa, tot ceea ce îl făcuse să resimtă odinioară doamna Arnoux, melancoliile, temerile, visurile lui“ (E.S., 371). „Atunci recunoscu ceea ce îşi ascunsese sieşi, deziluzia simţurilor sale. Totuşi continua să simuleze aceeaşi înflăcărare, dar, ca s-o resimtă, trebuia să evoce imaginea Rosanettei sau a doamnei Arnoux“ (E.S., 379).

Primul accident care va pune capăt ambiţiilor artistice ale lui Frédéric apare atunci cînd va fi obligat să aleagă între trei destinaţii posibile pentru cei cincisprezece mii de franci pe care îi primise de la notarul său (E.S., 192) să-i dea lui Arnoux ca să-l ajute să scape de faliment (şi să o salveze astfel pe doamna Arnoux), să-i încredinţeze lui Deslauriers şi Hussonnet şi să se lanseze într-o întreprindere literară, să-i încredinţeze domnului Dambreuse pentru acţiunile sale de huilă (31). „Rămase acasă, blestemîndu-l pe Deslauriers, pentru că voia să se ţină de cuvînt şi în acelaşi timp să-l îndatoreze pe Arnoux. «Dacă m-ar adresa domnului Dambreuse ? Dar sub ce pretext să cer bani ? Eu sînt cel care trebuie să-i duc lui bani pentru acţiunile de huilă !»“ (E.S. 190). Iar neînţelegerea continuă Dambreuse îi oferă postul de secretar general, cînd el venise de fapt ca să intervină pentru Arnoux la rugămintea doamnei Arnoux (E.S., 194). Astfel, Frédéric va fi pus în imposibilitatea de a realiza posibilul artistic, reprezentat de Arnoux, din cauza relaţiei care îl leagă de Arnoux (prin soţia acestuia). Iar caracterul necesar al acestui accident se vede în faptul că nu face decît să-l confrunte pe Frédéric cu el însuşi, adică cu diferitele posibile în care i se manifestă necesitatea, respectiv dragostea nebunească, principiu şi manifestare a refuzului de a fi moştenit, şi ambiţia ambiguă, ca şi fracţiunea căreia îi aparţine, ambiţie a puterii în

lumea artei, adică în universul non-puterii, și ambiția puterii adevărate, simbolizate de soții Dambreuse.

Aceeași necesitate îl constrînge pe Frédéric să caute în strategiile de dedublare mijlocul de a se menține o clipă în acest univers în care își recunoaște „adevăratul lui mediu“ (E.S., 355) și care îi oferă „o liniște, o satisfacție profundă“ (E.S., 378). Este perioada „existenței duble“, care conciliază contrariile făcîndu-le să nu se întîlnească, asigurîndu-le spații și timpuri separate. Frédéric, a cărui ambiție politică a reapărut, se angajează într-o candidatură „susținută de un conservator și protejată de un revoluționar“ (E.S., 378). În domeniul sentimental, cu prețul unei împărțiri raționale a timpului și al cîtorva minciuni, reușește să cumuleze dragostea nobilă a doamnei Dambreuse, întruchipare a „considerației burgheze“ (E.S., 370), și dragostea nebunatecă a Rosanettei, care se îndrăgostește de el chiar în momentul în care Frédéric descoperă perversitatea „repeta uneia jurămîntul pe care-l făcuse cu puțin înainte celeilalte, le trimitea două buchete la fel, le scria în același timp, apoi făcea comparații între ele. Mai era și a treia veșnic prezentă în gîndul lui. Imposibilitatea de a o avea pe ea îi justifica perfidiile, care îi ațîțau plăcerea, prin alternare“ (E.S., 394).

Aventura politică ia sfîrșit, ca atîtea altele, printr-o ocazie ratată „Se prezentau doi candidați noi, unul conservator, celălalt de stînga ; un al treilea, oricine ar fi fost, n-avea nici o șansă. Era vina lui Frédéric, care lăsase să treacă momentul potrivit, ar fi trebuit să vină mai devreme, să se agite“ (E.S., 392). Cît privește aventura amoroasă, un nou accident o anulează doamna Dambreuse află (de la croitoreasa ei, doamna Regimbard, soția omului de nădejde al *Artei industriale*) că cei 12 000 de franci pe care Frédéric i-a împrumutat, sub un

fals pretext, erau meniți să-i salveze pe soții Arnoux, deci pe doamna Arnoux (E.S., 413). Și, ca să se răzbune pe Frédéric, face să se vîndă la licitație, la sfatul lui Deslauriers, bunurile familiei Arnoux ; Frédéric, care o bănuiește pe Rosanette de acest act, se desparte de ea. Iar întîlnirea finală, manifestare arhetipală a structurii, este cea care le adună împreună pe doamna Dambreuse și pe Rosanette în jurul „relicvelor" doamnei Arnoux (32). În momentul cumpărării, de către doamna Dambreuse, a casetei doamnei Arnoux, care reduce simbolul și dragostea pe care o simbolizează la valoarea sa în bani, 1 000 de franci, Frédéric ripostează despărțindu-se de ea, restabilindu-i astfel doamnei Arnoux statutul ei de obiect fără preț, „sacrificîndu-i o avere" (E.S., 421). Dragostea nebunească este arta pentru artă a iubirii. Situat între femeia care cumpără dragostea și cea care o vinde, între două întruchipări ale dragostei burgheze, soția legitimă și amanta, de altfel complementare și ierarhizate, ca lumea bună și lumea femeilor ușoare, Frédéric afirmă o dragoste pură, ireductibilă la bani și la toate obiectele de interes burghez, o dragoste pentru nimic și care nu servește la nimic.

Dragostea pură

Situat din nou în sistemul relațiilor posibile dintre dragoste și bani, relația care-l unește pe Frédéric cu doamna Arnoux, acest sentiment care nu-și recunoaște nici un scop în afara lui însuși și care-și subordonează toate celelalte obiective temporale, începînd cu căutarea puterii și a banilor, apare ca omolog, în altă ordine, al relației pe care scriitorul, după Flaubert, o întreține cu arta sa, această pasiune exclusivă și absolută care presupune renunțarea la toate scopurile temporale, înce-

pînd cu toate formele dragostei burgheze (33) alienarea absolută a artistului prin arta sa este condiția eliberării artistului și a artei, purificate astfel de orice dependență și de orice funcție socială. Frédéric iubește în doamna Arnoux „femeile din cărțile romantice" (E.S., 21); nu va regăsi niciodată în fericirea reală întreaga fericire visată (E.S. 218); se înflăcărează „de o dorință retrospectivă de negrăit" (E.S., 329) în evocarea literară a amantelor regale; ca pentru a-și păstra satisfacțiile visate pe care le provoacă insatisfacția, uneltește prin stîngăciile, nehotărîrile sau nedelicatețile sale, cu întîmplările obiective care-i amînă sau împiedică potolirea unei dorințe sau îndeplinirea unei ambiții (34). Acest estetism al iubirii ne face desigur să ne gîndim la Gustave care scrie „O lectură mă emoționează mai mult decît o nefericire adevărată" (Către Louise Colet, 6—7 august 1846); sau „Multe lucruri care mă lasă rece cînd le văd sau cînd alții vorbesc despre ele, mă entuziasmează, mă irită, mă rănesc dacă le spun eu sau mai ales dacă le scriu" (Către Louise Colet, 8 octombrie 1846). Sau, și mai bine, în *Educația sentimentală* din 1845 „Jules trăiește sobru și cast, visînd la dragoste, voluptate și orgie". Sau, în sfîrșit, această profesiune de credință: „Vei zugrăvi vinul, dragostea, femeile, gloria, cu condiția, băiete, să nu fii nici bețiv, nici amant, nici soț, nici răcan. Amestecat în viață, o vezi cu greu, suferi sau te bucuri prea mult. Artistul, după mine, este o monstruozitate — ceva în afara firii" (Mamei sale, 15 decembrie 1850).

Arta pentru artă este dragostea pură de artă. Dragostea pură proclamă ireductibilitatea dragostei la bani, adică a femeii la marfă și a amantului la „băcan" și la interesul burghez. Sacrificînd o avere, Frédéric afirmă valoarea absolută a dragostei sale, adică a obiectului și a subiectului acestei dragoste. Arta pură nu procedează altfel păstrînd numele de operă

de artă pentru lucrul fără preț, pentru opera pură și dezinteresată, care nu se vinde sau care în orice caz nu este făcută *pentru* a fi vîndută, scriind *pentru nimic* și *pentru nimeni,* artistul se afirmă ca ireductibil la simplul producător de mărfuri, la *Arta industrială,* la fel ca și la burghez. Mai mult, intelectualul sau artistul adevărat este cel care, ca Frédéric, sacrifică o avere realizării planurilor sale; sau cel puțin o crede și reușește, într-o oarecare măsură, să ne facă s-o credem. „Artiști: să le lauzi dezinteresul", spune *Dicționarul de idei primite.* Acesta este principiul unei prodigioase răsturnări, care face din sărăcie bogăție refuzată, deci bogăție spirituală. Cel mai sărac dintre proiectele intelectuale face o avere, cea care îi este sacrificată. Mai mult, nu există avere temporală care să poată concura cu el, deoarece ar fi în orice caz preferat... Acest paralogism, care, cu prețul unei renunțări imaginare la o bogăție imaginară, face din mizerie avere, cum alții fac din nevoie virtute, constituie resortul tuturor armelor simbolice folosite de fracțiunea intelectuală în lupta sa pentru dominație în cadrul clasei dominante (35).

Formula lui Flaubert

Flaubert a căutat toată viața, ca și Frédéric, să se mențină în această poziție socială nedeterminată, în acest *loc neutru* de unde se pot survola luptele claselor și conflictele interne ale clasei dominante, atît cele care despart diferitele specii de intelectuali și de artiști, cît și cele care îi opun diferitelor tipuri de „proprietari". Și fără îndoială că a trebuit să fie pe deplin convins că ocupă această poziție suverană, cea a scriitorului consacrat și blestemat, prin succesul *Doamnei Bovary,* și astfel liniștit întru totul în privința caracterului nonnegativ al determinării sale, ca să reușească

Educația sentimentală, acest roman abandonat de mai multe ori al *finitudinii sociale*, și ca să afirme ireductibilitatea scriitorului la determinările sociale în și prin puterea sa de a scrie istoria unei încercări nefericite de a scăpa de aceste determinări. Trebuie să-l înțelegem la propriu pe Frédéric atunci cînd, la sfîrșitul cărții, își atribuie eșecul „lipsei de linie dreaptă“ du-te-vino-urile și zigzagurile neîntrerupte între poziții atît de îndepărtate în spațiu, precum *Arta industrială* și salonul soților Dambreuse, nu sînt decît forma pasivă a ambiției de a se înzestra cu darul ubicuității sociale care nu poate fi trăit decît în actul scriiturii. Libertatea de a survola în gîndire lumea socială și conflictele ce o populează, și totodată pe cei care, în cîmpul intelectual, iau parte, implicit sau explicit, la aceste conflicte, este o cucerire a muncii scrisului care este limitată la experiența scriiturii. Eșecul lui Frédéric, pe care scriitura îl depășește obiectivîndu-l, este *eșecul estetismului* care, convertind orice realitate în spectacol, este instrumentul de predilecție al neutralismului social (36). Or estetismul este tentația prin excelență a lui Flaubert (37). Scriind istoria eșecului lui Frédéric, adică al estetismului, Flaubert lucrează de asemenea la depășirea sau sublimarea prin travaliul estetic, un fel de denegație care realizează dorința de a trăi toate viețile în actul însuși de a o depăși descriind-o, eșecul virtual înscris în estetismul lui Gustave.

Dar reușita lui Flaubert nu constă numai în faptul de a obiectiva eșecul lui Gustave. Travaliul scrisului este înainte de toate în acest caz un travaliu asupra lui însuși în și prin care scriitorul produce la lumina zilei într-un discurs romanesc structura profundă a raportului său cu lumea socială, făcînd public, universal accesibil, ceea ce îl caracterizează fără îndoială cel mai profund și ceea ce are în comun cu toți cei care ocupă aceeași poziție. Efectul de *publicare*, în sensul de acțiune de a

face public, pe care îl îndeplinește travaliul artistic este fără îndoială ceea ce separă opera de artă de simpla fantasmă particulară și care face ca, chiar dacă maschează, în ochii înșiși ai autorului, tot atît cît dezvăluie, opera de artă realizează o formă de universalizare care este fără îndoială la baza caracterului transpersonal, dacă nu universal, al plăcerii pe care poate să o ofere.

Carnetele în care Flaubert își nota scenariile romanelor sale, adică micul nucleu de simetrii și antiteze în jurul cărora se va construi spațiul romanesc, destăinuie acel *modus operandi* ce formează principiul invenției flaubertiene și de asemenea relația dintre acest habitus și condițiile sociale ale producției sale, adică traiectoria și poziția lui Flaubert în spațiul social (38). Prin intermediul schemelor care îi structurează percepția lumii sociale și discursul asupra acestei lumi, și a cărei cea mai vizibilă manifestare este *structura chiasmatică* obsesional repetată în conținuturile cele mai diverse, afirmații, personaje, intrigi, Flaubert reproduce la nesfîrșit în opera sa poziția pe care o ocupă în structura socială, această *dublă relație de dublă negație* care, ca artist, îl opune „burghezului" și „poporului" și, ca artist pur, îl ridică împotriva „artei burgheze" și a „artei sociale". Se știe că Flaubert, în calitate de intelectual, și definit social ca dominant-dominat, se opune în același timp, în calitate de adept al artei pentru artă, dominanților și dominaților printre dominanții-dominați, adică adepților artei burgheze și apărătorilor artei sociale și de asemenea, prin ei, „burghezilor" și „poporului", și mai ales utilitarismului burghez și pragmatismului lui socialist (39). Refuzul tuturor determinărilor și al tuturor însemnelor legate de unul sau altul din poli, convine acestei ființe utopice, atentă să se țină la distanță de toate locurile sociale și de locurile comune cu care se leagă.

Flaubert împrumută propriul său gust pentru antiteze și simetrii lui Bouvard și Pécuchet, puși să înregistreze toate „crimele regilor și popoarelor“ sau „binefacerile religiei și crimele religiei“ (cum spune Flaubert în scenariile la Bouvard și Pécuchet publicate de Demorest), și care stîrnește discuția dintre Pécuchet și abatele Jeuffroy, ce-și opun cu înverșunare martirii impuși și suportați de atei și de catolici. „Paralelele antitetice“, paralele între lucruri antitetice, antiteze între lucruri paralele, nu sînt decît tot atîtea moduri de a afirma, prin răsturnarea continuă a lui pentru în contra, că există întotdeauna și peste tot și pentru și contra. Iar *traiectoriile încrucișate* care conduc atîtea personaje ale lui Flaubert de la o extremă la cealaltă a spațiului social, cu toate palinodiile sentimentale și toate revizuirile politice ce le sînt corelative, nu sînt decît dezvoltarea în timp, sub formă de procese biografice, a aceleiași structuri chiasmatice în *Educația sentimentală*, Hussonnet, revoluționar care devine ideolog conservator, Sénécal, republican care devine agent de poliție în slujba loviturii de stat și îl doboară pe baricadă pe vechiul său prieten Dussardier. În proiecte, personajele ce se revizuiesc sînt numeroase, ca, de pildă, în „Jurămîntul prietenilor“, unde Flaubert prezintă două din aceste procese de returnare care îi sînt scumpe, într-un spațiu social destul de asemănător celui din *Educația sentimentală*.

NOTE

1. Renta este întruchipată multă vreme de mama sa „care își pune mari speranțe în el“ și care îi reamintește strategiile (îndeosebi matrimoniale) necesare ca să-și asigure menținerea poziției.

2. Eu sînt cel care subliniază această propoziție incidentă în care Flaubert definește implicit clasa logică și socială a indivizilor socio-logic substituibili din care face parte.

3. „Doresc să fac istoria morală a oamenilor din generația mea ; «sentimentală» ar fi mai adevărat. E o carte de dragoste, de pasiune, dar de o pasiune așa cum poate exista acum, adică inactivă" (Către domnișoara Leroyer de Chantepie, 6 octombrie 1864).

4. Salonul bancherului este, se va vedea, punctul culminant al spațiului social al *Educației sentimentale* totul, într-adevăr, începînd cu atitudinea disprețuitoare a lui Frédéric, pe atunci în vîrful traiectorici sale, față de prietenii săi, revoluționari ratați, tinde să sugereze că vocațiile artistice sau revoluționare nu sînt decît refugii ale eșecului nu este oare semnificativ că Frédéric nu se simte niciodată așa de intelectual ca atunci cînd afacerile îi merg prost ? Astfel, descumpănit de reproșurile domnului Dambreuse în legătură cu acțiunile sale și de aluziile doamnei Dambreuse în legătură cu trăsura sa și cu Rosannette, apără printre bancheri pozițiile intelectualului, pentru a conchide „Puțin îmi pasă de afaceri !" (E.S., 248).

5. Se vor avea în vedere și biografiile imaginare pe care și le atribuie retrospectiv Sfîntul Anton : „Bine aș fi făcut dacă aș fi rămas la călugării din Nitria(...). Dar cred că mult mai bine mi-aș fi slujit frații fiind un preot oarecare (...)). Nu depindea decît de mine ca să fiu... de pildă... grămătic sau filosof (...). Soldat ar fi fost mai bine (...) Nimic nu mă împiedica să cumpăr o slujbă de vameș la un pod oarecare" (*Ispitirea Sfîntului* Anton, traducere de Mihai Murgu, București, Editura Univers, 1977, p. 18—19). Printre foarte numeroasele variațiuni pe tema existențelor composibile, de reținut acest pasaj dintr-o scrisoare către George Sand „Nu încerc ca dumneata acest sentiment al unei vieți care începe, uimirea unei existențe proaspăt ivite. Mi se pare, dimpotrivă, că am existat dintotdeauna și am amintiri care urcă pînă la faraoni. Mă văd la diferite vîrste ale istoriei, foarte clar, exersînd meserii diferite și în întîmplări numeroase. Individul de azi este rezultatul individualităților mele dispărute. Am fost luntraș pe Nil, *leno* la Roma pe vremea războaielor punice, apoi retor grec în Suburia unde am fost mîncat de ploșnițe. Am murit, în timpul cruciadei, pentru că am mîncat prea mulți struguri pe coasta Siriei. Am fost pirat și călugăr, saltimbanc și vizitiu. Poate împărat în Orient ?" (Către George Sand, citiat de Thibaudet, *Gustave Flaubert,* Paris, Gallimard, 1935, p. 130).

6. Mă gîndesc, desigur, la „ideile primite" urmărite de Flaubert cu înverșunare, la el și la alții, ca și la obișnuințele verbale care sînt caracteristice unei persoane cum ar fi ceea ce el numește „expresiile stu-

pide" ale Rosannettei („Cotul ! Zexe ! Parcă poți să știi ?" etc...) sau „locuțiunile obișnuite" ale doamnei Dambreuse („Un egoism naiv izbucnea în locuțiunile ei obișnuite : «Ce-mi pasă mie ? Aș fi prea bună ! Ce nevoie am eu !»") (E.S., 367 și 395).

7. Martinon este sub acest aspect antiteza perfectă a lui Frédéric : dacă sfîrșește prin a cîștiga, asta se întîmplă pentru că intră în rolurile pe care Frédéric nu face decît să le joace : Flaubert care, de la prima apariție a acestuia, nota că „dorea să pară serios de pe acum" (E.S., 34), arată de exemplu, cu ocazia primei recepții date de soții Dambreuse, că în mijlocul rîsetelor și „glumelor îndrăznețe", „numai Martinon fu serios" (E.S. 171), în vreme ce Frédéric sporovăia cu doamna Dambreuse. La modul general, în asemenea circumstanțe, Martinon se străduie întotdeauna să-i convingă pe „oamenii serioși" de „seriozitatea" sa. Frédéric, dimpotrivă, caută compania femeilor pentru a evita plictiseala conversației masculine („Cum toate acestea îl plictiseau pe Frédéric, se apropie de femei" E.S., 244).

8. Dincolo de faptul că constituie în sine o negație simbolică a modului de existență burghez, genul de viață artistă, estetism convertit în proiect de viață, constituie una din condițiile bunei folosiri a rentei ce o face posibilă. Înclinația pentru onirism care face să fie preferată plenitudinea satisfacțiilor imaginare recompenselor nesigure și relative ale vieții reale contribuie fără îndoială la a determina neputința de a se introduce în viața socială, ca și toate privațiunile (relative) ce rezultă de aici ; acest ascetism de lux oferă însă în compensație resursele interne care permit să se „restrîngă risipa" fugind în imaginar din fața lipsurilor prezentului sau să se obișnuiască cu ele potrivindu-le cu artă.

9. Ca să se observe gradul de abstracție alegorică la care poate conduce această căutare, împinsă pînă la ultimele detalii, e suficient să citez analiza făcută de Yves Lévy blazonului familiei Dambreuse „Senestrocherul (braț stîng mișcător din flancul stîng al blazonului) este un element heraldic foarte rar și care poate fi considerat ca forma amputată a dextrocherului (braț drept mișcător din flancul stîng al blazonului). Alegerea acestui element, pumnul său închis, și pe de altă parte alegerea culorilor (nisipiu pentru cîmp, auriu pentru braț, și argintiu pentru mănușă) și deviza atît de semnificativă («pe toate căile») arată destul de bine intenția lui Flaubert de a-i da personajului său armoarii grăitoare ; nu este blazonul unui gentilom, este cel al unui exploatator".

10. Numiți foarte devreme (E.S., 24), soții Dambreuse nu vor fi întîlniți de Frédéric decît relativ tîrziu, și datorită unor intermedieri.

11. Aici se află fără îndoială principiul „asemănărilor adînci“ pe care Flaubert le descoperă între Frédéric și Arnoux (E.S., 181).

12. „Dispunea de ei prin relațiile și prin revista lui. Pictorii începători aveau ambiția de a-și vedea operele în vitrina lui (E.S., 52).

13. *Arta industrială* avea „mai curînd înfățișarea unui salon decît a unei prăvălii“ (E.S., 33).

14. Astfel, „mai sensibil la glorie decît la bani“, Pellerin, pe care Arnoux tocmai îl furase la o comandă, dar pe care aproape îl acoperise de elogii în *Arta industrială*, vine cu sufletul la gură la dineul unde fusese invitat (E.S., 58).

15. „E o bestie, un burghez“, spune Pellerin (E.S., (52). La rîndul său, domnul Dambreuse îl previne pe Frédéric împotriva lui : „Presupun că nu faceți afaceri împreună‘ (E.S., 247).

16. „Cînd se iviră lichiorurile, (doamna Arnoux) dispăru. Conversația deveni foarte liberă“ (E.S., 60).

17. Ierarhia între poziții, cele ale banului, nu iese niciodată atît de bine la iveală ca la Rosannette : Oudry îl surclasează pe Arnoux („E bogat, pramatia bătrînă !“, E.S., 137), Arnoux pe Frédéric.

18. Poate fi observată o verificare a acestei formule a formulelor în faptul că, plecînd de la taxinomia pe care o întemeiază, Flaubert nu reușește să-i deosebească cu adevărat pe Deslauriers și Hussonnet, o vreme asociați în întreprinderea politico-literară în care vor să-l atragă pe Frédéric, și mereu foarte aproape unul de altul în atitudinile și opiniile lor, deși primul își îndreaptă ambiția mai mult spre literatură și al doilea spre politică. În acest caz este îndreptățit să se vorbească de „dublet“.

19. În timpul unei discuții asupra cauzelor eșecului revoluției de la 1848, Frédéric îi răspunde lui Deslauriers „Erați numai niște mici burghezi și, cei mai buni dintre voi, niște pedanți ! *(cuistres)*“ (E.S., 375). Acest ultim termen e mai bine înțeles dacă ne amintim ceea ce se putea citi mai sus : „Frédéric îl privi. Cu redingota lui sărăcăcioasă, cu ochelarii care își pierduseră luciul și cu fața lui palidă, avocatul îi păru atît de asemănător cu un pedagog *(cuistre)*, încît nu se putu împiedica să nu zîmbească disprețuitor“ (E.S., 163). (Cuvîntul *cuistre* este tradus de Lucia Demetrius, în funcție de context, prin „pedant“ și „pedagog“, astfel încît, la prima vedere, asocierea semnalată de Pierre Bourdieu nu mai apare ca suficient de pertinentă în citatele din traducerea româneasacă — n. trad.).

20. Distanța socială care îi separă este amintită de multe ori, îndeosebi prin intermediul opoziției dintre gusturile lor : Deslauriers are aspirații estetice de prim rang și ignoră rafinamentele snobismului („Să-

rac cum era, rîvnea la forma cea mai limpede a luxului“, E.S., 253) „Eu, în locul tău, mi-aş cumpăra argintărie, spuse Deslauriers, dînd în vileag, prin dragostea asta de bogăţie, omul de origine joasă“ (E.S., 123). Într-adevăr, el „năzuia la bogăţie ca mijloc de putere asupra oamenilor“, în vreme ce Frédéric îşi închipuie viitorul ca un estet (E.S., 65). În plus, Frédéric arată de mai multe ori că-i e ruşine de relaţia cu Deslauriers (E.S., 71 şi 94) şi chiar îi arată pe faţă dispreţul (E.S., 163).

21. Relaţia obiectivă între cele două clase este desigur ireductibilă la relaţia psihologică, fundamental *ambivalentă*, ca şi poziţia micii burghezii în structura socială, în care se poate exprima. Nu mai e nici o posibilitate să urci pînă la adevăratul principiu al relaţiei dintre doi indivizi atunci cînd se începe prin a o reduce la dimensiunea sa psihologică sau chiar „sentimentală“. Unii comentatori — şi Sartre însuşi — s-au întrebat în mod foarte serios asupra existenţei unei relaţii pederastice între Frédéric şi Deslauriers, invocînd tocmai unul din pasajele *Educaţiei sentimentale* în care structura relaţiei obiective dintre clase transpare cel mai clar în interacţiunea dintre indivizi : „Cugetă apoi la însăşi persoana lui Frédéric. Acesta exercitase întotdeauna asupra lui o vrajă aproape feminină“ (E.S., 253). Ceea ce nu e în realitate decît un mod aproape stereotip de a vorbi, eleganţa şi farmecul fiind asociate tradiţional femeii, cum se vede şi în acest pasaj : „La şcoală făcuse altă cunoştinţă, domnul de Cisy, odraslă de neam mare şi care părea o domnişoară după drăgălăşenia purtărilor lui“ (E.S., 35).

22. După cum bine a observat Thibaudet (*op. cit.*, p. 168), aventura de la Turcoaică condensează simbolic istoria lui Frédéric ca experienţă, cu totul recompensatoare prin sine, a posedării virtuale a ansamblului posibilităţilor între care nu vrem şi nici nu putem alege. Şi aici s-ar găsi condensată întrega structură a relaţiei dintre Fréderic şi Deslauriers : Frédéric are bani, dar îi lipseşte îndrăzneala ; Deslauriers, care ar îndrăzni, nu are bani. Complementaritatea celor două personaje şi a întregului lor habitus este atît de evidentă încît l-a incitat pe Sartre să caute în structura profundă a raportului lui Gustave cu altul, şi îndeosebi cu tatăl său, rădăcina propensiunii către dedublare care ar sta la baza acestui „dublet“ cf. J. P. Sartre, *L'idiot de la famille, Gustave Flaubert de 1821 à 1857*, Paris, Gallimard, 1971, vol. 1, p. 226 şi 330). De fapt, dacă istoria se încheie cu evocarea nostalgică a acestui gen de scenă iniţială, pe care o va repeta întreaga istorie ulterioară, aceasta este pentru că, precum profeţiile sau visele în tragedii, ea închide, sub o formă criptată, tot viitorul fiecăruia dintre personaje şi al relaţiei lor.

23. Doamna Arnoux reprezintă astfel pentru Deslauriers „femeia de lume“ „femeia de lume (așa cum și-o închipuia el) îl uluia pe avocat ca un simbol și o esență a mii de plăceri necunoscute“ (E.S., 253).

24. Pentru a nu lua decît un exemplu din trecut, poate fi văzut un caz tipic pentru o asemenea atitudine la H. Bourgin, ale cărui opere au fost de curînd reeditate : *De Jaurès à Léon Blum, l'Ecole Normale et la politique,* prezentat de Daniel Lindenberg, Paris, Londra, New York, Gordon and Breach, 1970.

25. Frédéric care, „ruinat, jefuit, pierdut‘, trebuia să renunțe la Paris și la tot ce era legat de el, „arta, știința, dragostea“ (E.S., 102), resemnîndu-se la biroul avocatului Prouharam, reia, din clipa în care îl moștenește pe unchiul său, proiectul care îi apărea mamei sale, dispusă mereu să-l cheme la ordine, adică la șansele obiective, ca o „nebunie, o absurditate“. (E.S., 109). O nouă prăbușire a acțiunilor lui îl face să se mai întoarcă o dată în provincie, la casa părintească și la domnioara Rocque, adică la „locul său natural“ în ordinea socială. „La sfîrșitul lui iulie, avu loc o scădere inexplicabilă a acțiunilor Nordului. Frédéric nu-și vînduse acțiunile. Pierdu dintr-o dată șaizeci de mii de franci. Veniturile lui erau acum mult împuținate. Trebuia ori să-și reducă cheltuielile, ori să ocupe un post, ori să se însoare cu o fată bogată“ (E.S., 250).

26. Prima parte a romanului este locul celei de a doua coincidențe, dar care se va încheia cu bine : Frédéric primește o invitație de la soții Dambreuse chiar pentru ziua cînd era aniversarea doamnei Arnoux (E.S., 90). Însă vremea incompatibilităților nu a venit încă și doamna Dambreuse își va anula invitația.

27. Aceeași neînțelegere întreținută cu cinism cînd Frédéric o primește pe Rosannette în apartamentul pregătit pentru doamna Arnoux și cînd Rosannette crede, fără ca Frédéric să facă nimic ca să-i arate eroarea, că gingășiile și suspinele destinate alteia sînt pentru ea (E.S., 292).

28. Cea cu care îl ademenesc Deslauriers și Hussonnet — E.S., 162 — este întru totul asemănătoare celei ocupate altădată de Arnoux : „Va trebui să dai un dineu o dată pe săptămînă. E indispensabil chiar dacă ar fi să-ți cheltuiești jumătate din venit ! Lumea va vrea să vină, va fi un centru pentru ceilalți, o pîrghie pentru tine. Și mînuind opinia de la cele două capete, literatura și politica, înainte de șase luni, ai să vezi, vom avea o situație de frunte în Paris“ (E.S., 187).

29. Iată un exemplu al acestor fluctuații : „Întoarcerea la Paris nu-i făcut nici o plăcere (...) ; și, luînd masa singur, Frédéric fu cuprins de un ciudat sen-

timent de părăsire. Atunci se gîndi la domnișoara Rocque. Ideea însurătorii nu i se mai părea atît de exagerată" (E.S., 262). A doua zi după succesul său la serata soților Dambreuse, dimpotrivă „Frédéric nu fusese niciodată mai departe de căsătorie. De altfel, domnișoara Rocque i se părea o făptură destul de ridicolă. Ce diferență între ea și o femeie ca doamna Dambreuse! Ii era rezervat cu totul alt viitor." (E.S., 357). O nouă întoarcere la domnișoara Rocque are loc după despărțirea de doamna Dambreuse (E.S., 421).

30. În portretele contrastante ale Rosannettei și doamnei Arnoux (E.S., 153), rolului de mamă și de gospodină al „Mariei", prenume care, cum observă Thibaudet, simbolizează puritatea, i se acordă cel mai mult loc.

31. Aceeași structură se află în proiectul intitulat „O căsătorie modernă" „Cei o sută de mii de franci în jurul cărora se țes josniciile personajelor, ar fi necesari soției, primului amant, soțului; soția îi stoarce dintr-o «ticăloșie» pe care îl pune să o facă pe un tînăr îndrăgostit de ea; îi oferă amantului, îi dă soțului ruinat pe neașteptate" (M. J. Durry, *Flaubert et ses projets inédits,* Paris, Nizet, 1950, p. 102).

32. Scoaterea la licitație telescopează dintr-o dată întreaga poveste a casetei cu încuietori de argint, pe care Flaubert o pune în centrul confruntării dintre cele trei femei la primul dineu de pe strada Choiseul, se află acolo, pe șemineu; doamna Arnoux va lua din ea factura cașmirului pe care Arnoux l-a dat Rosannettei. Iar Frédéric o va zări, la Rosannette, în a doua anticameră, „între o vază plină cu cărți de vizită și un penar". Să observăm în trecere efectul propriu *travaliului scrisului:* crearea unui univers saturat de detalii semnificative și prin aceasta mai semnificant decît e în realitate (cum o dovedește abundența de indicii pertinente pe care le oferă analizei sociologice).

33. Poate fi găsită o motivare directă a acestei apropieri într-o scrisoare adesea citată unde Flaubert, după o pledoarie exaltată pentru estetism („Nu există pentru mine pe lume decît versurile frumoase..."), scrie: „Cît privește ceea ce îi atinge în mod obișnuit pe oameni mai îndeaproape, iar pentru mine este secundar, adică dragostea trupească, am despărțit-o întotdeauna de cealaltă. Te-am văzut zilele trecute bătîndu-ți joc de asta în legătură cu J. J. Era chiar povestea mea. Ești într-adevăr singura femeie pe care am iubit-o și am avut-o. Pînă atunci îmi potoleam cu altele dorințele stîrnite de altele" (Către Louise Colet, 6—7 august 1846).

34. De exemplu, E.S., 177 („Frédéric se blestemă pentru prostia lui"), 278 („Frédéric o iubea atît de mult încît plecă. Curînd, fu cuprins de mînie împo-

triva lui însuși, se consideră un imbecil") și mai ales E.S., 423—424 (ultima întîlnire cu doamna Arnoux). În general, este vorba de orice acțiune care apare „cu atît mai impracticabilă" cu cît dorința, menită de altfel să se intensifice în imaginar, este mai puternică (E.S., 179).

35. Se observă că munca al cărei produs sînt intelectualul și artistul modern este departe de a se reduce, cum se crede de obicei, la constituirea unui grup, capabil să se afirme, în special cu prilejul afacerii Dreyfus, împotriva puterilor.

36. „Frédéric, prins *între două grupuri numeroase,* nu se mișca, fascinat și amuzat în același timp. Răniții care cădeau, morții întinși pe jos nu păreau adevărați răniți, adevărați morți. I se părea că asistă la un spectacol" (E.S., 295).

37. „Nu mă înduioșază mai mult soarta clasei muncitoare actuale decît cea a sclavilor din antichitate care învîrteau piatra de moară, nici mai mult sau tot atît. Nu sînt mai modern decît clasic, nici mai francez decît chinez" (Către Louise Colet, 26 august 1846). „Pentru mine nu există pe lume decît versurile frumoase, frazele bine alcătuite, armonioase, melodioase, apusurile încîntătoare, clarurile de lună, tablourile colorate, marmurile antice și capetele expresive. Dincolo de asta, nimic. Aș fi preferat să fiu Talma decît Mirabeaux pentru că a trăit într-o sferă de frumusețe mai pură. — Păsările în colivie îmi provoacă tot atîta milă ca și popoarele în sclavie. Din toată politica nu înțeleg decît un singur lucru, revolta. Fatalist ca un turc, cred că tot ce putem face pentru progresul umanității sau nimic este același lucru" (Către Louise Colet, 6—7 august 1846).

38. Flaubert care, la început, nu concepea romanul său decît în două părți consemnînd mărirea și decăderea familiei Moreau (Arnoux), va afla într-o nouă antiteză principiul celei de a treia părți, construită în jurul soților Dambreuse.

39. Lui George Sand, care-i stimulează verva nihilistă, îi scrie (6 septembrie 1871) "Ah! cît sînt de sătul de muncitorul josnic, de burghezul inept, de țăranul stupid și de clericul odios! Iată de ce mă pierd, atît cît pot, în antichitate".

OPERA DE ARTĂ CA FETIȘ. PRODUCEREA CREDINȚEI

Încă o dată, acest cuvînt de antreprenor mă stînjenește.
Sven Nillsen, Președinte-director general al editurii Presses de la Cité.

Într-un alt domeniu, am avut onoarea, dacă nu plăcerea de a pierde bani făcînd să se traducă cele două volume monumentale despre Hemingway ale lui Carlos Baker.

Robert Laffont

Denegarea economiei

Comerț cu lucruri care nu țin de comerț, comerțul de artă aparține în forma sa actuală clasei practicilor unde supraviețuiește logica economiei precapitaliste (ca și, într-o altă ordine, economia schimburilor între generații) (1): *denegații* practice care nu pot face ceea ce fac decît făcînd ca și cum nu ar face-o, aceste practici intrinsec duble, ambigui, se pretează la două lecturi opuse, dar la fel de false, care le desfac dualitatea și duplicitatea esențiale, reducîndu-se fie la denegare, fie la ceea ce este denegat, la dezinteres sau la interes. Sfidarea pe care economiile întemeiate pe denegarea „economiei" o arată tuturor formelor de economism constă tocmai în faptul că ele nu funcționează și nu pot funcționa în practică — și nu numai în reprezentări — decît cu prețul unei refulări constante și colective a interesului specific „economic" și a adevărului practicii dezvăluit de analiza „economică" (2).

În acest cosmos economic definit printr-o denegare colectivă a intereselor și profiturilor comerciale, conduitele cele mai „antieconomice", cele mai evident „dezinteresate", chiar acelea care, într-un univers „economic" obiș-

nuit, ar fi cele mai categoric condamnate, conțin o formă de raționalitate economică (chiar în sens restrîns), neexcluzîndu-și deloc autorii de la profituri, chiar „economice", făgăduite celor ce se conformează legii acestui univers. Altfel spus, alături de căutarea profitului „economic" care, făcînd din comerțul cu bunuri culturale un comerț ca oricare altul, și nu dintre cele mai rentabile „economic" (după cum o amintesc cei mai avizați, cei mai „dezinteresați" dintre negustorii de artă), se mulțumește să se adapteze la cererea unei clientele dinainte convertite, rămîne loc pentru *acumularea capitalului simbolic,* drept capital economic sau politic denegat, ignorat și recunoscut, deci legitim, „credit" capabil să asigure, în anumite condiții, și întotdeauna la termen, profituri „economice". Producătorii și vînzătorii de bunuri culturale care fac „comerț" se condamnă ei înșiși, și nu doar dintr-un punct de vedere etic sau estetic, întrucît se lipsesc de posibilitățile oferite celor care, știind să *recunoască* exigențele specifice universului, sau, dacă vreți, să nu cunoască și să facă de nerecunoscut interesele aflate în joc în practica lor, dobîndesc mijloacele de obținere a profiturilor dezinteresului. Pe scurt, atunci cînd singurul capital util, eficient este acest capital ignorat, recunoscut, legitim care este numit „prestigiu" sau „autoritate", capitalul economic pe care-l presupun cel mai adesea acțiunile culturale nu poate să asigure profiturile specifice produse de cîmp — și, totodată, profiturile „economice" corespunzătoare — decît dacă se reconvertește în capital simbolic singura acumulare legitimă, pentru autor ca și pentru critic, pentru negustorul de tablouri, ca și pentru editor sau directorul de teatru, constă în a-și face un nume, un nume cunoscut și recunoscut, capital de consacrare implicînd o putere de a consacra, obiecte (este efectul de marcă sau de semnătură) sau persoane (prin publicare, expu-

nere etc.), deci de a valoriza și de a trage profituri din această operație.

Denegarea nu este nici o negație reală a interesului „economic“ care bîntuie mereu practicile cele mai „dezinteresate“, nici o simplă „disimulare“ a aspectelor mercantile, cum au putut-o crede observatorii cei mai atenți. Acțiunea economică denegată a negustorului de tablouri sau a editorului, în care se întîlnesc practic arta și afacerile — ceea ce-i predispune la jucarea rolului de țapi ispășitori —, nu poate să reușească, fie și „economic“, dacă nu este călăuzită de stăpînirea practică a legilor funcționării și a exigențelor specifice cîmpului de producție restrînsă, adică de o combinație cu totul improbabilă, și în orice caz arareori izbutită, de realism implicînd concesii minime necesităților „economice“ denegate și nerefuzate și de convingerea care le exclude (3). Denegarea economiei nefiind nici o simplă mască ideologică, nici o completă repudiere a interesului economic, rezultă că, pe de o parte, noi producători avînd drept unic capital propria convingere pot să se impună pe piață revendicîndu-se de la valorile în numele cărora dominanții și-au acumulat capitalul lor simbolic și că, pe de altă parte, numai aceia dintre ei care știu să se adapteze constrîngerilor „economice“ înscrise în această economie a relei credințe vor putea culege din plin profiturile „economice“ ale capitalului lor simbolic.

Cine creează „creatorul“?

Ideologia charismatică, alcătuind principiul însuși al credinței în valoarea operei de artă, deci al funcționării înseși a cîmpului de producție și de circulație a bunurilor culturale, constituie fără îndoială principalul obstacol în fața unei științe riguroase a producerii valorii

bunurilor culturale. Ea este într-adevăr cea care îndreaptă privirea spre *producătorul aparent*, pictor, compozitor, scriitor, pe scurt, spre „autor“, interzicînd întrebarea asupra a ceea ce îl autorizează pe autor, a ceea ce face autoritatea cu care autorul se autorizează. Dacă este prea evident că prețul unui tablou nu se stabilește prin adunarea elementelor costului de producție, materie primă, timp de lucru al pictorului, și dacă operele de artă oferă un prețios exemplu celor ce vor să respingă teoria marxistă a valorii muncii (care acordă de altfel producției artistice un statut de excepție), acestea se datorează definirii necorespunzătoare a unității de producție sau, ceea ce e același lucru, a procesului de producție.

Se poate pune întrebarea sub forma sa cea mai concretă (cea pe care o ia uneori în ochii agenților) : cine, dintre pictor sau negustor, dintre scriitor și editor sau director de teatru este adevăratul producător al valorii operei ? Ideologia creației, care face din autor principiul prim și cel de pe urmă al valorii operei, ascunde faptul că negustorul de artă (vînzător de tablouri, editor etc.) este totodată cel care exploatează munca „creatorului“ făcînd comerț cu „sacru“ și cel care, scoțîndu-l pe piață, prin expunere, publicare sau punere în scenă, *consacră* produsul, destinat altfel să rămînă în starea de resursă naturală, pe care a știut să o „descopere“, și cu atît mai mult cu cît este mai consacrat el însuși (4). Negustorul de artă nu este numai cel care procură operei o valoare comercială punînd-o în raport cu o anumită piață ; el nu este numai reprezentantul, impresarul care „apără, cum se spune, autorii pe care-i iubește“ El este cel care poate să proclame valoarea autorului pe care-l apără (ca în reclama făcută în cataloage sau pe copertă) și mai ales să-și „pună în joc, cum se spune, prestigiul“ în favoarea acestuia, acționînd ca „bancher simbolic“ ce oferă drept garanție

întregul capital simbolic pe care l-a acumulat (şi pe care riscă într-adevăr să-l piardă în caz de „eroare") (5). Această investiţie, faţă de care investiţiile „economice" ce-i corespund nu sînt ele însele decît o garanţie, este ceea ce îl face pe producător să intre în ciclul consacrării. Se intră în literatură nu ca şi în religie, ci la fel ca într-un club select editorul este dintre acei naşi prestigioşi (alături de prefaţatori, critici etc.) care asigură mărturiile grăbite de recunoaştere. Apare şi mai limpede rolul negustorului care trebuie cu adevărat să-i „introducă" pe pictor şi opera sa în companii din ce în ce mai alese (expoziţii de grup, colecţii prestigioase, muzee) şi în locuri din ce în ce mai rare şi mai căutate. Dar legea domeniului, care vrea ca o investiţie să fie cu atît mai productivă simbolic cu cît este mai puţin declarată, face ca acţiunile de valorizare care, în lumea afacerilor, iau forma deschisă a publicităţii, să trebuiască aici să se eufemizeze : negustorul de artă nu-şi poate sluji „descoperirea" decît dacă îi pune la dispoziţie întreaga sa convingere, ce exclude manevrele „josnic comerciale", manipulările şi „presiunile", în folosul formelor celor mai fine şi mai discrete ale „relaţiilor publice" (ele însele o formă deosebit de eufemizată a publicităţii), recepţii, reuniuni mondene, confidenţe abil strecurate (6).

Cercul credinţei

Trecînd însă de la „creator" la „descoperitor" ca „creator al creatorului", nu am făcut decît să deplasăm problema iniţială, rămînînd de stabilit de unde îi vine negustorului de artă puterea de a consacra ce îi este recunoscută. Şi aici, răspunsul charismatic se oferă gata pregătit „marii" negustori, „marii" editori sînt „descoperitori" inspiraţi care, orientaţi de pasiunea lor dezinteresată şi nelămurită pentru

o operă, l-au „făcut" pe pictor sau pe scriitor, sau i-au permis să se facă susţinîndu-l în momentele dificile prin credinţa ce-o investiseră în el, îndrumîndu-l prin sfaturile lor şi protejîndu-l de lipsurile materiale (7). Dacă vrem să evităm urmărirea la nesfîrşit a lanţului cauzal, ar trebui poate să nu mai gîndim după logica, încurajată de întreaga tradiţie, a „primului început", care conduce inevitabil la credinţa în „creator". Nu este suficient să arăţi, cum se face adesea, că „descoperitorul" nu descoperă niciodată nimic care să nu fi fost deja descoperit, cel puţin de cîţiva pictori deja cunoscuţi de către un mic număr de pictori sau de cunoscători, autori „introduşi" de alţi autori (se ştie de exemplu că manuscrisele care vor fi publicate nu ajung aproape niciodată direct, ci aproape întotdeauna prin intermediari recunoscuţi). Autoritatea sa este ea însăşi o valoare fiduciară care nu există decît în relaţia cu cîmpul de producţie în ansamblul său, adică cu pictorii sau scriitorii care fac parte din „parohia" sa — „un editor, spunea unul dintre ei, este catalogul său" — şi cu cei care nu sînt şi care ar vrea sau nu ar vrea să fie, în relaţia cu ceilalţi negustori sau ceilalţi editori care-l invidiază mai mult sau mai puţin pentru autorii şi scriitorii săi şi care sînt mai mult sau mai puţin în stare să îi ia; în relaţia cu criticii, care au mai mult sau mai puţin încredere în judecata sa, vorbesc de „produsele" sale cu mai mult sau mai puţin respect; în relaţia cu clienţii, care-i disting mai mult sau mai puţin „marca" şi îi arată mai multă sau mai puţină încredere. Această „autoritate" nu este altceva decît un „credit" pe lîngă un ansamblu de agenţi care constituie „relaţii" cu atît mai preţioase cu cît sînt ele însele mai bine creditate. Este destul de evident că criticii colaborează şi ei cu negustorul de artă în munca de consacrare care face

reputația și, cel puțin pe credit, valoarea monetară a operelor „descoperind" „noile talente", ei îndrumă alegerile vînzătorilor și cumpărătorilor prin scrierile sau prin sfaturile lor (sînt adesea lectori sau directori de colecții în edituri sau prezentatori recunoscuți ai galeriilor), prin verdictele lor care, deși se vor pur estetice, sînt însoțite de importante efecte economice (jurii). Printre cei care fac opera de artă, trebuie socotiți în sfîrșit și clienții care contribuie la facerea valorii operei însușindu-și-o materialicește (cazul colecționarilor) sau simbolic (spectatori, cititori) și identificînd subiectiv sau obiectiv o parte din valoarea lor în aceste achiziții. Pe scurt, cei ce „fac reputațiile" nu sînt, cum cred cu naivitate acei Rastignac de provincie, cutare sau cutare persoană „influentă", cutare sau cutare instituție, revistă, săptămînal, academie, cenaclu, negustor, editor, nu este nici chiar ansamblul a ceea ce se numește uneori „personalitățile lumii artei și a literelor", ci cîmpul de producție ca sistem de relații obiective între acești agenți sau aceste instituții și locul luptelor pentru monopolul puterii de consacrare unde ia naștere continuu valoarea operelor și credința în această valoare (8).

Credință și rea-credință

Principiul eficacității tuturor actelor de consacrare nu este altul decît cîmpul însuși, loc al energiei sociale acumulate la a cărei reproducere contribuie agenții și instituțiile prin luptele prin care încearcă să și-l însușească și în care angajează ceea ce au dobîndit prin luptele anterioare. Valoarea operei de artă ca atare — fundament al valorii oricărei opere particulare — și credința care o întemeiază iau naștere în luptele neîncetate și nenumărate pentru întemeierea valorii cutărei sau cutărei opere particulare, adică nu numai în concurența dintre

agenți (autori, actori, scriitori, critici, regizori, editori, negustori etc.) ale căror interese (în sensul cel mai larg) sînt legate de bunuri culturale diferite, teatru „burghez“ sau teatru „intelectual“, pictură „tradițională“ sau pictură de avangardă, literatură „academică“ și literatură „înaintată“, dar și în conflictele între agenți ocupînd poziții diferite în producerea produselor de același tip, pictori și negustori, autori și editori, scriitori și critici etc. cu aceste lupte care, chiar dacă nu opun niciodată în mod limpede „comercialul“ și „necomercialul“, „dezinteresul“ și „cinismul“, presupun aproape întotdeauna recunoașterea valorilor ultime ale „dezinteresului“ prin intermediul denunțării compromisurilor mercantile sau a manevrelor meschine ale adversarului, denegarea economiei este cea care este plasată în însăși inima cîmpului, ca însuși principiul funcționării și schimbării sale.

Astfel, dublul adevăr al relației ambivalente dintre pictor și editor nu se dezvăluie niciodată atît de bine ca în crizele în care se dezvăluie adevărul obiectiv al fiecărei poziții și al relației dintre ele, în același timp în care se reafirmă valorile care se opun acestei dezvăluiri. Nimeni nu este mai bine situat decît negustorul de artă pentru a cunoaște interesele celor ce fabrică opere, strategiile ce le folosesc pentru a-și apăra sau a-și disimula strategiile. Dacă asigură un ecran protector între artist și piață, el este totodată cel care îl pune pe artist în legătură cu piața, provocînd, prin însăși existența sa, cruda dezvăluire a adevărului practicii artistice nu-i este oare acestuia îndeajuns, pentru a-și impune interesele, să îl limiteze pe artist la activitățile sale „dezinteresate“ ? Este suficient să îl asculți pentru a descoperi că, lăsînd la o parte cîteva ilustre excepții, făcute parcă pentru a aminti condiția ideală, pictorii și artiștii sînt esențialmente interesați, calculați, obsedați de bani și gata la orice ca să reușească. În ceea ce-i privește pe

artiști, care nici măcar nu pot să denunțe exploatarea la care sînt supuși fără a-și destăinui astfel interesele, ei sînt cei mai bine situați pentru a elucida strategiile negustorilor de artă, sensul investiției rentabile (economic) care le călăuzește investițiile estetice afective. Adversari complici, cei care fabrică operele de artă și cei care le comercializează se raportează, după cum se vede, la aceeași lege care impune reprimarea oricărei manifestări directe a interesului personal, cel puțin în forma sa deschis „economică", și care are toate aparențele transcendenței deși nu este decît produsul unei cenzuri convergente care apasă aproape la fel asupra fiecăruia din cei ce o fac să apese asupra tuturor celorlalți.

Un mecanism asemănător face din artistul necunoscut, lipsit de credit și de credibilitate, un artist cunoscut și recunoscut lupta pentru impunerea definiției dominante a artei, adică pentru impunerea unui stil, reprezentat de un producător anume sau de un grup de producători, face din opera de artă o valoare făcînd din ea o miză, în interiorul ca și în afara cîmpului de producție. Fiecare poate să respingă pretenția adversarilor săi de a distinge ceea ce este artă de ceea ce nu este, fără a pune la îndoială, ca atare, această pretenție originară în numele convingerii că există pictură de bună sau proastă calitate, concurenții se exclud reciproc din cîmpul picturii, conferindu-i astfel miza și motorul fără de care n-ar putea funcționa. Și nimic nu poate disimula mai bine coluziunea obiectivă ce constituie principiul valorii specific artistice ca antagonismele prin care aceasta se desăvîrșește.

Sacrilegii rituale

Ar putea fi opuse acestor analize tentativele, numeroase prin anii 1960, mai ales în domeniul picturii, de a sfărîma cercul credinței,

dacă nu ar fi destul de limpede că acest gen de sacrilegii rituale, desacralizări și mai sacralizante care nu-i intrigă niciodată decît pe credincioși, sînt destinate să fie la rîndul lor sacralizate și să întemeieze o nouă credință. Mă gîndesc la Manzoni, cu liniile sale din cutii, conservele sale cu *„merde d'artiste"*, cu soclurile magice în stare să transforme în operă de artă obiectele puse deasupra, cu aplicarea de semnături pe persoane vii, convertite astfel în opere de artă, ca și la Ben, care înmulțește „gesturile" de provocare sau de deriziune cum ar fi expunerea unei bucăți de carton însoțite de mențiunea „exemplar unic" sau a unei pînze purtînd inscripția „pînză de 45 cm. lungime" Paradoxal, nimic nu este mai în măsură să arate logica funcționării cîmpului artistic ca destinul acestor tentative, în aparență radicale, de subversiune deoarece ele aplică actului de creație o intenție de deriziune deja anexată la tradiția artistică de către Duchamp, aceste tentative sînt imediat convertite în „acțiuni" artistice, înregistrate ca atare și consacrate astfel de instanțele de celebrare. Arta nu poate oferi adevărul asupra artei fără să-l ascundă, făcînd din această dezvăluire o manifestare artistică. Și este semnificativ, *a contrario*, că toate încercările de a pune în discuție însuși cîmpul de producție artistică, logica sa de funcționare și funcțiile pe care le îndeplinește, prin căile înalt sublimate și ambigui ale discursului sau „acțiunilor" artistice, ca la Maciunas sau Flynt, sînt nu mai puțin necesar destinate să fie condamnate de chiar păzitorii cei mai eterodocși ai ortodoxiei artistice, deoarece, refuzînd să joace jocul, să conteste arta după reguli, adică în mod artistic, autorii lor pun în discuție nu o modalitatea de a juca jocul, ci jocul însuși și credința care îl întemeiază, singura transgresiune inexpiabilă.

Nerecunoașterea colectivă

Eficacitatea cvasimagică a semnăturii nu este altceva decît puterea, recunoscută unora, de a mobiliza energia simbolică produsă de funcționarea întregului cîmp, adică credința în joc și în mizele sale produsă de jocul însuși. În materie de magie, Mauss o remarcase cu justețe, problema nu este atît de a ști care sînt însușirile specifice magicianului, sau chiar operațiile și reprezentările magice, ci de a determina fundamentele credinței colective sau, mai exact, ale *nerecunoașterii* (méconnaissance) *colective*, produse și întreținute în mod colectiv, care constituie principiul puterii însușite de magician dacă este „imposibil de a înțelege magia fără grupul magic", aceasta se datorează faptului că puterea magicianului, al cărui miracol al semnăturii sau mărcii nu este decît o manifestare exemplară, este *o impostură bine întemeiată*, un abuz de putere legitimă, nerecunoscut colectiv, deci recunoscut. Artistul care, punîndu-și numele pe un *ready-made*, produce un obiect al cărui preț de piață este fără nici o legătură cu prețul său de producție, este împuternicit în mod colectiv să îndeplinească un act magic care nu ar fi nimic fără tradiția care se îndeplinește prin gestul său, fără universul celebranților și credincioșilor care îi dau sens și valoare prin referire la această tradiție. Este inutil să cauți în altă parte decît în cîmp, adică în sistemul relațiilor obiective care-l constituie, în luptele al căror loc de desfășurare este și în forma specifică de energie sau de capital care ia aici naștere, principiul puterii „creatorului", acest gen de *mana* sau de *charisma* inefabilă, celebrată de tradiție.

După cum se vede, este în același timp adevărat și fals să spui că valoarea comercială a operei de artă este fără nici o legătură cu costul său de producție adevărat, dacă se are în vedere numai fabricarea obiectului material,

de care artistul este singur răspunzător ; fals, dacă este înțeleasă producția operei de artă ca obiect sacru și consacrat, produs al unei imense întreprinderi de *alchimie socială* la care colaborează, cu aceeași convingere și cu profituri foarte inegale, ansamblul agenților angajați în cîmpul de producție, adică artiștii și scriitorii obscuri la fel ca și „maeștrii" consacrați, criticii și editorii tot atît ca și autorii, clienții entuziaști nu mai puțin decît vînzătorii convinși. Este vorba de contribuții, inclusiv cele mai obscure, pe care le ignoră materialismul parțial al economismului și pe care este îndeajuns a le avea în vedere pentru a observa că producerea operei de artă, adică a artistului, nu constituie o excepție de la legea conservării energiei sociale (9).

Dominanți și pretendenți

Întrucît cîmpurile de producție de bunuri culturale alcătuiesc universuri de credință care nu pot funcționa decît în măsura în care reușesc să producă, în egală măsură, produse și nevoia de aceste produse prin practici care sînt negarea practicilor obișnuite ale „economiei", luptele care se desfășoară aici sînt conflicte definitive care angajează în întregime raportarea la „economic" „cei care cred" și care, avînd drept unic capital credința lor în principiile economiei relei-credințe, predică întoarcerea la izvoare, renunțarea absolută și intransigentă la începuturi, incluzînd în aceeași condamnare pe negustorii din templu care aduc pe terenul credinței și al sacrului practici și interese „comerciale" și pe fariseii care trag profituri temporale de pe urma capitalului de consacrare acumulat cu prețul unei supuneri exemplare la exigențele cîmpului. Legea fundamentală a cîmpului este astfel fără încetare invocată și reafirmată de către „noii veniți",

care au cel mai mare interes în denegarea interesului.

Opoziția dintre „comercial" și „necomercial" se regăsește peste tot: ea constituie principiul generator al majorității judecăților care, în materie de teatru, de cinema, de pictură, de literatură, pretind să stabilească o frontieră între ceea ce este și ceea ce nu este artă, adică practic între arta „burgheză" și arta „intelectuală", între arta „tradițională" și arta „de avangardă", între „malul drept" și „malul stîng" (10).

Faptul că pozițiile și opozițiile constitutive ale diferitelor cîmpuri se manifestă adesea în spațiu nu trebuie să inducă în eroare spațiul fizic nu este decît suportul gol al proprietăților sociale ale agenților și instituțiilor care, distribuindu-se în interiorul său, îl transformă într-un spațiu social, socialmente ierarhizat într-o societate împărțită în clase, orice distribuție particulară în spațiu se află social calificată prin relația sa cu distribuția în spațiul claselor și al fracțiunilor de clasă și al proprietăților lor, terenuri, clădiri etc. (spațiul social). Datorită faptului că distribuția agenților și a instituțiilor legate de diferitele poziții constitutive ale unui anumit cîmp nu este întîmplătoare, ocupanții pozițiilor dominante în diferitele cîmpuri tind să se orienteze spre pozițiile dominante (adică ocupate de către dominanți) ale spațiului social, distribuțiile spațiale ale diferitelor cîmpuri tind să se suprapună, cum este cazul la Paris cu opoziția, care este valabilă pentru aproape toate cîmpurile (cu excepția editurilor, regrupate pe malul stîng), între malul drept și malul stîng. Nu ar putea fi înțelese însușirile cele mai specifice ale concentrării în spațiul comerțurilor de lux (strada Faubourg Saint-Honoré și strada Royale sau, la New York, Madison Avenue și Fifth Avenue) dacă nu s-ar observa că diferitele clase de agenți și de instituții ce le constituie

(de exemplu anticarii sau galeriile) ocupă poziții omoloage în cîmpuri diferite și că piața locală formată prin aglomerarea acestor instituții oferă ansamblul bunurilor (într-un anumit caz, ansamblul simbolurilor distinctive ale „clasei") corespunzînd unui sistem de gusturi. Pe scurt, reprezentarea cartografică a distribuției în spațiu a unei clase de agenți și de instituții constituie o tehnică de obiectivare foarte puternică cu condiția de a ști să descifrezi în ea relația construită între structura sistemului de poziții constitutiv spațiului unui cîmp și structura spațiului social, el însuși definit de relația între bunurile distribuite în spațiu și agenții definiți prin capacitățile inegale de însușire a acestor bunuri.

În cazul teatrelor și galeriilor, distribuția în spațiu se apropie cel mai vizibil de distribuția în cîmp ca și editorii, toți concentrați pe malul stîng (cu unele opoziții totuși între al șaselea arondisment, mai „intelectual", și al cincilea, mai școlar), organele de presă scapă polarizării datorită concentrării lor în același cartier (cartierul Bonne Nouvelle), dar se observă că aceia care sînt stabiliți în afara acestei zone nu se distribuie la întîmplare astfel, în arondismentele șaisprezece și opt se află mai ales săptămînalele economice (L'Expansion, Les Echos) *sau ziare de dreapta, în vreme ce în arondismentele periferice din nord pot fi găsite mai ales organe de presă de stînga sau de extrema stîngă* (Secours Rouge, La Pensée, Nouvelle Revue Socialiste *etc.), iar pe malul stîng săptămînalele și revistele „intelectuale". Cît privește comerțul de lux, el este concentrat într-o arie foarte restrînsă în jurul străzii Faubourg Saint-Honoré, unde se află împreună toate instituțiile ocupînd poziția dominantă în cîmpurile respective (numai pe strada Faubourg Saint-Honoré se numără 9 ateliere de croitorie scumpă, 19 de coafură, 19 de lenjerie fină, 37 institute de înfrumusețare, 14 blănării,*

15 pantofării, 11 marochinării, 9 magazine de bijuterii și orfevrărie, 28 anticari, 25 galerii și negustori de tablouri, 17 decoratori, 13 artiști, 3 școli de estetică, 5 editori de lux și de publicitate, două magazine pentru împrumutul materialului necesar la recepții, două săli de concert, două școli și cluburi ecvestre etc.). Prin urmare, numai în relația cu ansamblul stabilimentelor din fiecare din categoriile de comerț se poate înțelege simbolica distincției ce caracterizează aceste instituții : referință la unicitatea sau exclusivitatea „creației" („creator", „creator exclusiv" etc.), marcată adesea de evocarea analogică a operei de artă sau a creatorului artistic, originalitatea grafică a firmelor, invocarea tradiției (litere gotice, data întemeierii firmei, „din tată în fiu" etc.), nume nobile, folosirea de cuvinte și de figuri englezești, cum ar fi inversiunea (franceza jucînd același rol la New York), folosirea de dublete nobile, împrumutate adesea din engleză, hair-dresser *sau* haute-coiffure *(pentru coafor),* coupe styling *sau* haute couture, shirtmaker *(pentru lenjerie),* bottier, galerie *(pentru anticariat),* boutique *(pentru magazin),* ensemblier *sau* décorateur *(pentru vînzător de mobile) etc.*

Dacă această opoziție poate să-și schimbe conținutul substanțial și să desemneze, după cîmpuri, realități foarte diferite, ea rămîne structural neschimbată în cîmpuri diferite și în același cîmp în momente diferite. Opoziția se stabilește întotdeauna între producția restrînsă și marea producție („comercialul"), adică între primatul acordat producției și cîmpului producătorilor pentru producători, și primatul acordat difuzării, publicului, vînzării, succesului măsurat după tiraj ; sau între succesul amînat și durabil al „clasicilor" și succesul imediat și vremelnic al *best-sellers*-urilor ; sau, în sfîrșit, între o producție care, întemeiată pe negarea „economiei" și a profitului (deci a tirajului etc.), ignoră sau sfidează

așteptările publicului constituit și nu poate avea altă cerere în afara celei produse de ea însăși, dar pe scurtă durată, și o producție care își asigură succesul și profiturile corespunzătoare adaptîndu-se la o cerere preexistentă. Caracteristicile întreprinderii comerciale și caracteristicile întreprinderii culturale, ca raportare mai mult sau mai puțin denegată la întreprinderea comercială, sînt indisociabile. Diferențele în raportarea la „economie" și la public formează un tot împreună cu diferențele oficial recunoscute și reperate de taxinomiile în vigoare în cîmp: astfel, opoziția între arta „adevărată" și arta „comercială" corespunde opoziției dintre simplii artreprenori în căutarea unui profit economic imediat și antreprenori culturali care luptă pentru acumularea unui profit specific cultural, fie și cu prețul renunțării provizorii la profitul economic; cît privește opoziția stabilită printre aceștia din urmă între arta consacrată și arta de avangardă, sau, altfel spus, între ortodoxie și erezie, ea distinge pe cei care domină cîmpul de producție și piața prin capitalul economic și simbolic pe care au știut să-l acumuleze în timpul luptelor anterioare datorită unei combinări deosebit de reușite a capacităților contradictorii cerute în mod specific de legea cîmpului, și noii veniți care nu pot și nu vor să aibă alți clienți decît concurenții lor, producători afirmați pe care practica lor tinde să-i discrediteze impunînd produse noi sau nou venite cu care ei rivalizează în noutate.

Poziția în structura raporturilor de forță, economice și simbolice totodată, care definesc cîmpul de producție, adică în structura distribuției capitalului specific (și a capitalului economic corespunzător) impune, prin intermediul unei evaluări practice sau conștiente a șanselor obiective de profit, caracteristicile agenților sau instituțiilor și strategiile pe care le utilizează în lupta care îi opune. De partea dominanților, strategiile, îndeosebi defensive, urmă-

resc toate păstrarea poziției ocupate, deci perpetuarea *statu quo*-ului, făcînd să dureze principiile care întemeiază dominația. Lumea fiind ceea ce trebuie să fie deoarece dominanții domină și sînt ceea ce trebuie să fie pentru a domina, adică datoria-de-a-fi realizată, excelența constă în a fi ceea ce ești, fără ostentație ori emfază, în a-ți manifesta imensitatea mijloacelor prin economia de mijloace, în a refuza strategiile vizibile de distincție și căutarea efectului prin care pretendenții își trădează pretenția. Dominanții au de partea lor tăcerea, discreția, taina, rezerva și discursul ortodox, mereu extorcat de punerile în discuție ale noilor veniți și impus din necesități de rectificare, nefiind altceva decît afirmarea explicită a evidențelor prime care se înțeleg de la sine și care se înțeleg mai bine fără a fi discutate. „Problemele sociale" sînt relații sociale ele se definesc în confruntarea dintre două grupuri, două sisteme de interese și de teze antagoniste ; în relația care le constituie, inițiativa luptei, chiar terenurile unde aceasta se desfășoară, revine pretendenților care sfărîmă *doxa*, rup tăcerea și pun în discuție (în adevăratul sens) evidențele existenței fără probleme a dominanților. În ce-i privește pe dominați, ei nu au alte șanse de a se impune pe piață decît prin strategii de subversiune care nu pot să ofere, pe o durată determinată, profiturile denegate decît cu condiția răsturnării ierarhiei cîmpului fără a atenta la principiile care îl întemeiază. Ei sînt condamnați astfel la revoluții parțiale care mută cenzurile și transgresează convențiile chiar în numele principiilor de la care acestea se revendică. Este și motivul pentru care principala strategie constă în întoarcerea la izvoare, care constituie principiul tuturor subversiunilor eretice și al tuturor revoluțiilor literate, întrucît permite întoarcerea împotriva dominanților a armelor în numele cărora aceștia și-au impus dominația, mai cu seamă asceza, îndrăzneala, ardoarea, rigorismul, dezinteresul. Suprali-

citarea, întotdeauna puțin agresivă, a exigenței ce pretinde a-i chema pe dominanți la ordinea legii fundamentale a universului, denegarea „economiei", nu poate reuși decît dacă dovedește, în mod exemplar, sinceritatea denegării.

Datorită faptului că se sprijină pe o raportare la cultură care este totodată o raportare la „economie" și la piață, instituțiile de producție și de difuzare a bunurilor culturale, în pictură ca și în teatru., în literatură ca și în film, tind să se organizeze în sisteme structural și funcțional omoloage între ele, întreținînd în plus o relație de omologie structurală cu cîmpul fracțiunilor clasei dominante (de unde se recrutează cea mai mare parte a clientelei lor). Omologia între cîmpul instanțelor de producție și cîmpul fracțiunilor clasei dominante este cea mai evidentă în cazul teatrului. Opoziția dintre „teatrul burghez" și „teatrul de avangardă", al cărei echivalent poate fi aflat în pictură sau în literatură și care funcționează ca un principiu de diviziune permițînd clasarea practică a autorilor, operelor, stilurilor, subiectelor, este întemeiată pe realitate ea se observă la fel de bine în caracteristicile sociale ale publicului diferitelor teatre pariziene (vîrstă, profesie, domiciliu, frecvența practicii, prețul dorit etc.), ca și în caracteristicile, perfect congruente, ale autorilor jucați (vîrstă, origine socială, domiciliu, stil de viață etc.), ale operelor și ale întreprinderilor teatrale.

Într-adevăr, „teatrul de experiment" se opune „teatrului de bulevard" sub toate aceste aspecte în același timp pe de o parte, marile teatre subvenționate (Odéon, Théâtre de l'Est din Paris, Théâtre national populaire) și cele cîteva mici teatre de pe malul stîng (Vieux Colombier, Montparnasse, Gaston Baty etc.) (11), întreprinderi economic și cultural riscante, amenințate mereu de faliment, care propun, la prețuri relativ modeste, spectacole în divorț cu convențiile (în conținut și/sau în regie), desti-

nate unui public tînăr și „intelectual" (studenți, intelectuali, profesori) ; de partea cealaltă, teatrele „burgheze" (adică, în ordinea saturării crescînde în însușiri pertinente, Gymnase, Théâtre de Paris, Antoine, Ambassadeurs, Ambigu, Michodière, Variétés), întreprinderi comerciale obișnuite pe care grija rentabilității economice le constrînge la strategii culturale de o deosebită prudență, care nu își asumă riscuri și nici nu-și expun la ele clienții, propunînd spectacole testate (adaptări de piese englezești sau americane, reluări de „clasici" ai bulevardului) sau concepute după rețete sigure și confirmate unui public în vîrstă, „burghez" (cadre, membri ai profesiunilor liberale și conducători de întreprinderi), dispus să plătească prețuri ridicate pentru a asista la un spectacol de simplu divertisment care urmează, în text ca și în regie, canoanele unei estetici neschimbate de un secol (12). Situații între „teatrul sărac", în sens economic și estetic, ce se adresează fracțiunilor clasei dominante celor mai bogate în capital cultural și celor mai sărace în capital economic, și „teatrul bogat", care se adresează fracțiunilor clasei dominante celor mai bogate în capital economic și celor mai relativ sărace în capital cultural, teatrele clasice (Comédie française, Atelier), care „fac schimb" de spectatori cu toate teatrele (13), constituie locuri neutre care își extrag publicul aproape în mod egal din toate fracțiunile clasei dominante și care propun programe neutre sau eclectice, „bulevard de avangardă" (după cuvintele unui critic din *La Croix)* al cărui principal reprezentant ar fi Jean Anouilh, sau avangarda consacrată (14).

Jocuri de oglinzi

Structura aceasta nu este recentă atunci cînd Françoise Dorin, în *Le Tournant* (Turnanta), unul din marile succese ale bulevardului, pune

un autor de avangardă în situațiile cele mai tipice de vodevil, ea nu face decît să refolosească, aceleași cauze producînd aceleași efecte, strategiile care, începînd cu 1836, Scribe le utiliza, în *La Camaraderie*, împotriva lui Delacroix, Hugo și Berlioz, cînd, pentru a liniști publicul cuminte în fața îndrăznelilor și extravaganțelor romanticilor, denunța în Oscar Rigaut, celebru pentru poezia sa funebră, un om de viață, adică un om ca toți ceilalți, neîndreptățit să-i califice pe burghezi de băcani" (15).

Piesa semnată de Françoise Dorin, un fel de test sociologic punînd în scenă încercarea unui autor de bulevard de a se converti într-un autor de avangardă, permite să se observe cum opoziția care structurează întregul spațiu al producției culturale funcționează în același timp în spiritul oamenilor, sub formă de sisteme de clasare și de categorii de percepție, și în lumea obiectivă, prin intermediul mecanismelor ce produc opozițiile complementare între autori și teatrele lor, între critici și publicațiile lor Din piesă se detașează portretele contrastante ale celor două teatre de o parte, claritatea (p. 47) și îndemînarea tehnică (p. 158), veselia, ușurința (p. 79, 101) și dezinvoltura (p. 101), calități „cu adevărat franceze" ; de cealaltă, „pretenția camuflată sub o dezvăluire ostentativă" (p. 67), „bluful prezentării" (p. 68), seriozitatea, absența umorului și falsa gravitate (p. 80, 85), tristețea discursului și a decorului („cortina neagră și schelăria, asta ajută, într-adevăr" — p. 27 și 67). Pe scurt, autori, piese, replici, cuvinte care sînt și se vor „curajos de simple", vesele, vii, fără probleme ,ca-în-viață, prin opoziție cu cele „apăsătoare", adică triste, plictisitoare, cu probleme și obscure. „Noi avem fața veselă. Ei o au gînditoare" (p. 36). Opoziție insurmontabilă întrucît îi separă pe „intelectuali" și „burghezi" pînă chiar și în interesele ce le au în mod evident în comun. Toate contrastele pe care Françoise Dorin

și criticii „burghezi“ le utilizează în judecățile lor asupra teatrului (sub forma de opoziții între „cortina neagră“ și „decorul frumos“, „pereții bine luminați și decorați“, „actorii bine îmbrăcați și curați“) și, în general, în întreaga lor viziune asupra lumii, se află condensate în opoziția între „viața în negru“ și „viața în roz“ despre care se va vedea că-și are fundamentul în două modalități diferite *de denegare a lumii sociale* (16).

Am fi tentați să reproșăm regulilor șarjei comice grasolănia opozițiilor utilizate și naivitatea transparentă a strategiilor folosite, dacă nu i-am regăsi echivalentul în discursul cel mai obișnuit al criticilor astfel, trebuind în mod excepțional să laude o trupă de avangardă (Théâtre de l'Est din Paris), Jean-Jacques Gautier mobilizează toate opozițiile care organizează piesa lui Françoise Dorin „Rar se întîmplă ca un spectacol montat de un animator tînăr, lucrînd pentru un centru cultural, să aibă această prospețime, această vioiciune. Rar se întîmplă să vezi pe unul dintre cei noi veniți părăsind stilul funebru și alegînd deliberat pe cel vesel. De obicei, gustul și meticulozitatea sînt puse în slujba unui ideal trist, complăcîndu-se în mizeria scumpă stîngii de lux. Aici, dimpotrivă, totul este folosit pe măsura bucuriei de a trăi, provocînd buna dispoziție“ (Le Figaro, *27 martie 1964). Continuarea articolului permite reconstituirea seriei complete de cuvinte-cheie ale esteticii „burgheze“ : veselie, bucurie de a trăi, bună dispoziție, dar și vervă, animație, vivacitate, spirit („spiritual“), voie bună, armonie („costume cu o linie armonioasă)“, culori („culori fericite“), simț al echilibrului, lipsă de pretenție, ușurință, finețe, onestitate, grație, precizie, inteligență, tact, viață, rîs. Este nevoie de un* Cyrano de Bergerac *la Comédie française pentru ca axiomatica gustului „burghez“ să se poată exprima fără prejudecăți : „tehnică admirabilă“, „nostim“, „vesel“, „farmecul cuvintelor“, „sărbătoare a privirii, a*

auzului și a inimii“, „jubilație“, „potop de inventivitate, de găselnițe“, „fragment de bucurie“, „acorduri fastuoase“, „eleganță strălucitoare“, „acțiune dinamică“, „impetuozitate“, „puritate“, „prospețime“, „regie sclipitoare“, „ușurința și echilibrul decorurilor fastuoase și a costumelor adorabile“. Și cum să nu citezi imnul final adus idealului realizat al teatrului burghez „Este un regal de măreție, o întrecere de talent, un festival de pasiune, un balet de flăcări romanești, o izbucnire de bucurie și fantezie, un foc de artificii ale spiritului, un curcubeu de gust, un evantai de vervă, o fanfară de culori, o încîntare lirică, un miracol mîngîietor unde sar și freamătă grațiile tinereții tuturor timpurilor“ (Le Figaro, *15 februarie 1961).*

Aceleași categorii de percepție și de apreciere, dar conducînd la un verdict negativ, sînt utilizate în articolul pe care un alt critic, de la același ziar, Maurice Rapin, i-l consacră lui Tartuffe pus în scenă de Planchon „Este greu de arătat într-un singur spectacol mai multă prețiozitate, prost gust și incompetență. A vrea să fii original cu orice preț este o ispită periculoasă. Cînd o încerci pe seama lui Marlowe sau Brecht, răul nu este decît pe jumătate. Dar cînd victima este Molière, nu e de acordat nici cea mai mică indulgență“ (Le Figaro, *11 martie 1964). Tot ce estetica burgheză detestă în „teatrul de H.L.M.“ (bloc de locuințe, n. trad.) (Maurice Rapin vorbește de „Tartuffe de H.L.M.“), bun pentru micii burghezi de la periferie (piesa lui Vancovitz — sic —, autorul de avangardă caricaturizat de Françoise Dorin, se juca „într-un hangar din sud-vestul parizian“, p. 27) este* pretenția *(pe care o stigmatizează și Françoise Dorin și Jean-Jacques Gautier), cuvînt-cheie al disprețului burghez pentru „crisparea greoaie“ și „căutarea sărăcăcioasă“ a profunzimii sau a originalității, opuse cu totul ușurinței și discreției unei arte sigure de mijloacele și de țelurile sale (17).*

Puși în fața unui obiect atît de evident organizat după opoziția canonică, criticii, ei înșiși distribuiți în spațiul presei după structura ce constituie principiul obiectului clasat și al sistemului de clasare ce i-l aplică, reproduc în spațiul judecăților prin care îl clasează și se clasează spațiul în care sînt ei înșiși clasați (cerc perfect din care nu se iese decît obiectivîndu-l). Altfel spus, diferitele judecăți exprimate asupra piesei *Turnanta* variază, în conținut și formă, după organul de presă în care sînt enunțate, adică începînd cu cea mai mare distanță a criticului și a publicului său față de lumea „intelectuală" pînă la cea mai mare distanță față de piesa lui Françoise Dorin și față de publicul ei „burghez" și la cea mai mică distanță față de lumea „intelectuală" (18).

Jocul omologiei

Alunecările imperceptibile ale sensului și stilului care, de la *Aurore* la *Figaro* și de la *Figaro* la *Express*, duc la discursul neutru al ziarului *Le Monde* și de aici la tăcerea (elocventă) a revistei *Nouvel Observateur* nu pot fi înțelese cu adevărat decît dacă se știe că însoțesc o creștere continuă a nivelului de instruire a cititorilor, care constituie, aici ca și aiurea, un bun indicator al nivelului de emisie sau de ofertă al mesajelor respective și o creștere a reprezentării fracțiunilor, cadre din sectorul public și profesori care, citind cel mai mult dintre toți, se disting mai ales de toți ceilalți prin cel mai ridicat indice de lectură a ziarelor la cel mai ridicat indice de emisie *(Le Monde* și *Le Nouvel Observateur)*; și, invers, o diminuare a reprezentării fracțiunilor, mari comercianți și industriași, care, citind cel mai puțin dintre toți, se disting mai ales printr-un indice de lectură a ziarelor relativ ridicat la nivelul de emisie cel

mai coborît (*France-Soir, L'Aurore*). Asta înseamnă, mai simplu spus, că spațiul discursurilor reproduce, în ordinea sa proprie, spațiul organelor de presă și al publicului pentru care acestea sînt produse, avînd, la una din extremitățile acestui cîmp, pe marii comercianți și industriași, *France-Soir* și *L'Aurore*, iar la cealaltă cadrele din sectorul public și profesorii, *Le Monde* și *Le Nouvel Observateur* (19), pozițiile centrale fiind ocupate de cadrele din sectorul particular și membrii profesiunilor liberale cu organele de presă *Le Figaro* și mai alles *L'Express* care, aproape la fel de citite în toate fracțiunile (cu excepția marilor comercianți), constituie locul neutru al acestui univers (20). Astfel, spațiul judecăților asupra teatrului este omolog spațiului ziarelor pentru care sînt produse și prin care sînt divulgate ; ca și spațiul teatrelor și operelor în legătură cu care sînt formulate, aceste omologii și toate jocurile pe care le autorizează fiind făcute posibile de către omologia dintre fiecare din spațiile avute în vedere și spațiul clasei dominante.

Se poate parcurge acum spațiul judecăților provocate de stimulul experimental propus de Françoise Dorin mergînd de la „dreapta" sau de la „malul drept" la „stînga" sau la „malul stîng" Mai întîi, *L'Aurore*

„Impertinenta Françoise Dorin riscă să aibă necazuri... Asta deoarece autoarea piesei «Un sale égoïste» (Un egoist dezgustător) nu dă dovadă de nici o concesie în fața plictiselii *solemne, vidului profund, neantului vertiginos care caracterizează atîtea producții teatrale zise «de avangardă». Ea îndrăznește să acopere cu un rîset profanator faimoasa «incomunicabilitate a ființelor» ce formează alfa și omega scenei contemporane. Iar această* reacționară *perversă, care flatează cele mai joase pofte ale societății de consum, departe de a-și recunoaște greșelile și de a purta cu umilință reputația ei de autor de bulevard, își permite să prefere fan-*

tezia lui Sacha Guitry și pantalonadele lui Feydeau clarităților obscure ale lui Arrabal sau Marguerite Duras. E o crimă care-i va fi cu greu iertată. Cu atît mai mult cu cît e vorba de o crimă comisă cu simplitate și bună dispoziție, cu toate acele procedee condamnabile care aduc succese de durată" (Gilbert Guilleminaud, L'Aurore, *12 ianuarie 1973).*

Situat la marginea cîmpului intelectual, într-un punct din care vorbește aproape ca un străin („inteligheнția noastră"), criticul de la *L'Aurore* nu-și cruță cuvintele (reacționarului îi spune reacționar) și nu-și ascunde strategiile. Efectul retoric care constă în a-l face să vorbească pe adversar, dar în asemenea condiții încît discursul său, funcționînd ca antifrază ironică, semnifică în mod obiectiv contrariul a ceea ce vrea să spună, presupune și introduce în joc structura însăși a cîmpului criticii și relația de complicitate imediată, întemeiată pe omologia de poziție, pe care o întreține cu publicul său.

De la *L'Aurore* se alunecă la *Le Figaro* într-o armonie perfectă, cea a habitus-urilor acordate, cu autorul piesei *Turnanta,* criticul nu poate fi încercat decît de experiența delectării absolute în fața unei opere ce corespunde atît de perfect categoriilor sale de percepție și de apreciere, viziunii sale despre teatru și despre lume. Totuși, fiind constrîns la un grad mai înalt de eufemizare, exclude judecățile deschis politice pentru a se fixa pe terenul esteticii sau eticii

„Sîntem datori a-i fi recunoscători d-nei Françoise Dorin pentru curajul ei simplu, *ceea ce înseamnă* spiritual *dramatic și* serios în zîmbet, *dezinvolt fără fisură, împingînd comedia pînă la vodevil curat,* dar *la modul cel mai* subtil *cu putință ; o autoare manevrînd satira* cu eleganță, *o autoare care dovedește în orice moment o virtuozitate surprinzătoare (...). Françoise Dorin știe* mult mai mult decît noi toți *despre* resorturile artei dramatice, *despre* mijloacele comicului, *despre* resursele unei situații,

despre puterea unui cuvînt potrivit de a fi nostim sau mușcător... Într-adevăr, ce artă a descoaserii, ce ironie în folosirea conștientă a piruetei, cîtă dibăcie în tragerea sforilor ! Piesa are tot ce trebuie pentru a place, fără un gram de complezență sau de vulgaritate. Și nici cu frivolitate, căci în momentul de față conformismul *este cu siguranță în întregime* caracteristic avangardei, *ridicolul de partea gravității și impostura de partea plictiselii. D-na Françoise Dorin va satisface un* public echilibrat, *readucîndu-l la* echilibru *cu o simplitate sănătoasă (...). Grăbiți-vă să vedeți acest spectacol și cred că veți rîde din toată inima încît veți uita să vă gîndiți la cît de angoasant poate fi pentru un scriitor faptul de a se întreba dacă este încă în consens cu timpul în care trăiește... Este chiar o întrebare pe care și-o pune pînă la urmă toată lumea și de care numai umorul și un* optimism incurabil *o poate elibera !" (Jean-Jacques Gautier,* Le Figaro, *12 ianuarie 1973).*

De la *Le Figaro* se trece firesc la *L'Express,* care oscilează între adeziune și distanță, atingînd prin aceasta un grad de eufemizare net superior

„*Aceasta ar fi trebuit să constituie de-a dreptul un succes... O piesă ingenioasă și nostimă. Un personaj. Un actor care a intrat în rol c-antr-o mănușă : Jean Piat (...).* Cu o virtuozitate fără cusur, exceptînd cîteva lungimi, *cu o* inteligență experimentată, o stăpînire perfectă a secretelor meseriei, *Françoise Dorin a scris o piesă asupra turnantei Bulevardului care este, în mod ironic, piesa cea mai tradițională a Bulevardului.* Numai niște pedanți morocănoși vor pune în discuție opoziția dintre cele două teatre și dintre două concepții ale vieții politice și ale vieții particulare subiacente. *Dialogul* strălucitor, *plin de* vorbe *și de* formule, *are adesea sarcasme necruțătoare. Romain nu este însă o caricatură, e cu mult mai puțin stupid decît media profesioniștilor avangardei. Philippe are*

rolul potrivit, *căci e pe terenul său. Ceea ce autorul piesei «Comme au théâtre» (Ca la teatru) vrea să insinueze cu delicatețe este că numai pe Bulevard se vorbește, se acționează «ca-n viață», și e adevărat, dar numai în parte, și asta nu doar pentru că este un adevăr de clasă" (Robert Kanters,* L'Express, *15—21 ianuarie 1973).* Aici, deja, aprobarea, care rămîne deplină, se nuanțează prin folosirea sistematică de formulări ambigui chiar din punctul de vedere al opozițiilor aflate în joc „Aceasta ar fi trebuit să constituie de-a dreptul un succes", „o inteligență experimentată, o stăpînire perfectă a secretelor meseriei", „Philippe are rolul potrivit", tot atîtea formule ce pot fi înțelese și ca peiorative. Și se mai întîmplă să se întrevadă, dincolo de denegare, ceva din celălalt adevăr („Numai niște pedanți morocănoși vor pune în discuție...") sau chiar adevărul pur și simplu, însă dublu neutralizat, prin ambiguitate și denegare („și nu doar pentru că este un adevăr de clasă").

Le Monde oferă un perfect exemplu de discurs neutru la modul ostentativ, expediindu-i umăr la umăr, cum spun comentatorii sportivi, pe deținătorii celor două poziții opuse, discursul deschis politic de la *L'Aurore* și tăcerea disprețuitoare de la *Le Nouvel Observateur*

„Subiectul simplu sau simplist se complică printr-o formulare «etajată» foarte subtilă, ca și cum s-ar suprapune două piese. Una scrisă de Françoise Dorin, autorul convențional, cealaltă inventată de Philippe Roussel, care încearcă să prindă «turnanta» spre teatrul modern. Acest joc descrie, asemenea unui bumerang, o mișcare circulară. Françoise Dorin expune intenționat clișeele Bulevardului pe care Philippe le acuză, luîndu-și dreptul de a face, prin vocea sa, o critică vehementă a burgheziei. La al doilea nivel, acest discurs este confruntat cu cel al unui autor tînăr, condamnat cu tot atîta vehemență. In sfîrșit, disputa este

readusă pe scena de bulevard, vanitățile mașinăriei sînt demascate prin procedeele teatrului tradițional care nu și-au pierdut, în consecință, nimic din valoare. Philippe se poate declara un autor «curajos de simplu» imaginînd «personaje care vorbesc ca toată lumea», poate revendica «o artă fără obstacole», deci apolitică. Demonstrația este cu toate astea falsificată în întregime de modelul autorului de avangardă ales de Françoise Dorin. Vankovicz este un epigon al lui Marguerite Duras, existențialist întîrziat, oarecum militant. Este excesiv de caricatural, ca și teatrul denunțat aici («Cortina neagră și schelăria, asta ajută !» sau acest titlu de piesă : Veți pune puțin infinit în cafeaua dumneavoastră, domnule Karsov). Publicul jubilează în fața unei asemnea reproduceri derizorii a teatrului modern ; critica burgheziei îl stîrnește plăcut în măsura în care se aruncă asupra unei victime sigure (...). În măsura în care reflectă starea teatrului burghez și-i arată fățiș sistemele de apărare, Turnanta *poate fi considerată o* operă importantă. *Puține piese lasă să se strecoare într-o asemenea măsură îngrijorarea unei amenințări «exterioare» și o recuperează cu o asemenea înverșunare* inconștientă" *(Louis Dandrel,* Le Monde, *13 ianuarie 1973).*

Ambiguitatea pe care o cultiva deja Robert Kanters ajunge la culme subiectul este „simplu *sau* simplist", la alegere ; piesa se dedublează, oferind încă două opere alegerii cititorului, adică „o critică vehementă", dar „recuperatoare", a burgheziei și o apărare a artei apolitice. Celui care ar avea naivitatea să întrebe dacă criticul este „pentru sau contra", dacă socotește piesa „bună sau rea", două răspunsuri mai întîi o punere la punct a „informatorului obiectiv" care este dator față de adevăr să amintească faptul că autorul de avangardă este „excesiv de caricatural" reprezentat și că „publicul jubilează" (dar fără a putea ști cum se situează criticul față de acest

public, deci care este sensul jubilării); apoi, la capătul unei serii de judecăți ambigui susținute de prudențe, nuanțe și atenuări universitare („în măsura în care", „poate fi considerat ca ..."), afirmația că *Turnanta* este o „operă importantă", dar, să fie bine înțeles, în calitate de document asupra crizei civilizației contemporane, cum s-ar spune fără îndoială la Institutul de Științe Politice (21).

Cu toate că tăcerea de la *Le Nouvel Observateur* are prin ea însăși o semnificație, s-ar putea face o idee apropiată despre ceea ce ar fi putut fi poziția acestui săptămînal citind critica, apărută în *Le Nouvel Observateur,* a piesei lui Félicien Marceau, *La preuve par quatre* (Dovadă prin patru) sau critica piesei *Turnanta* pe care Philippe Tesson, pe atunci redactor șef la *Combat,* o publica în *Le Canard enchaîné*

Nu cred că ar trebui numit teatru aceste reuniuni mondene de comercianți și femei de afaceri *în cursul cărora un actor celebru și bine înconjurat recită textul sîrguincios spiritual al unui autor la fel de celebru, în mijlocul unui dispozitiv scenic, fie el periat și lustruit cu umorul măsurat al lui Folon... Nici urmă aici de «ceremonie», nici de «catharsis» sau de «denunțare», cu atît mai puțin de improvizație. Doar un fel de mîncare pregătit de bucătăria burgheză pentru stomacuri care au văzut multe (...). Sala, ca toate sălile de bulevard din Paris, izbucnește în rîs, cînd trebuie, la pasajele cele mai conformiste, pline de spirit raționalist îngăduitor. Complicitatea e perfectă, iar actorii îi sînt pe măsură. O astfel de piesă ar fi putut fi scrisă acum zece, douăzeci sau treizeci de ani" (M. Pierret,* Le Nouvel Observateur, *12/2/1964, în legătură cu* Dovadă prin patru *de Félicien Marceau).*

„Françoise Dorin este tare răutăcioasă. *Ea* recuperează *totul cu o* îndemînare *deosebită. Piesa ei este o excelentă comedie de bulevard, ale cărei surse principale sînt reaua-credință*

și demagogia. Tipa vrea să arate că teatrul de avangardă nu e decît o încîlceală confuză. Folosește pentru asta sfori groase *și e inutil a vă spune că de fiecare dată cînd le leagă bine* publicul *moare de rîs mai vrem, mai vrem. Și,* cum nu aștepta decît asta, *autoarea le mai oferă. Pune în scenă un tînăr dramaturg stîngist pe care-l botează Vankovicz — fiți atenți ! — și pe care-l plasează în situații ridicole, incomode și nu tocmai cinstite, pentru a demonstra că acest domnișor nu este mai dezinteresat, nici mai puțin burghez ca oricare altul. Ce bun-simț, doamnă Dorin, ce luciditate și ce onestitate ! Dumneavoastră cel puțin aveți tăria opiniilor dumneavoastră, opinii sănătoase și cu adevărat de-ale noastre" (Philippe Tesson,* Canard enchaîné, *17 martie 1973).*

Supoziții ale discursului și afirmații deplasate

Polarizarea obiectivă a cîmpului face astfel ca criticii celor două *tabere* să poată să evidențieze aceleași însușiri și să folosească pentru a le desemna aceleași concepte (răutate, sfori, bun simț, sănătos etc.), dar care capătă o valoare ironică („ce bun-simț"...) și funcționează deci în sens invers, atunci cînd se adresează unui public care nu întreține cu ei aceeași relație de complicitate, de altfel sever denunțată („de fiecare dată cînd le leagă bine, publicul exclamă", „autoarea care nu aștepta decît asta"). Nimic nu arată mai bine decît teatrul care nu funcționează decît pe baza unei complicități totale între autor și spectatori (este și motivul pentru care corespondența dintre categoriile de teatre și diviziunile clasei dominante este atît de strînsă și atît de vizibilă), că sensul și valoarea cuvintelor (mai ales ale „cuvintelor potrivite") depind de piața pe care sînt plasate ; că aceleași fraze pot primi sen-

suri opuse cînd se adresează unor grupuri cu supoziții antagoniste. Françoise Dorin nu face decît să utilizeze logica structurală a cîmpului clasei dominante cînd, prezentînd în fața unui public de bulevard pățaniile unui autor de avangardă, întoarce împotriva teatrului de avangardă arma pe care acesta preferă să o folosească împotriva vorbăriei „burgheze“ și împotriva „teatrului burghez“ ale cărui truisme și clișee le reproduce (mă gîndesc la Ionesco descriind *Cîntăreața cheală* sau *Jacques* ca „un fel de parodie sau de caricatură a teatrului de bulevard, un teatru de bulevard ce se descompune și înnebunește“) sfărmînd relația de simbioză etică și estetică ce unește discursul „intelectual“ cu publicul său, ea face o serie de *afirmații „deplasate“* care șochează sau provoacă rîsul deoarece nu sînt susținute în fața publicului adecvat, adică o adevărată *parodie*, discurs care nu poate asigura publicului său complicitatea imediată a rîsului decît pentru că a știut să obțină de la el, dacă nu cumva era convins dinainte, revocarea supozițiilor discursului parodiat.

Fundamentele complicității

Relația strictă dintre discursul criticilor și însușirile publicului lor nu trebuie considerată ca fiind o explicație suficientă dacă reprezentarea polemică avută de fiecare din cele două cîmpuri despre adversarii săi acordă un asemenea loc acestui mod de explicare, acesta se datorează faptului că ea îngăduie descalificarea, prin referință le legea fundamentală a cîmpului, a alegerilor etice sau estetice avînd ca principiu calculul cinic — de exemplu, căutarea succesului cu orice preț, fie și prin provocare și scandal, argument mai degrabă al „malului drept“, sau servilismul interesat al „valetului burgheziei“, argument mai degrabă

al „malului stîng". De fapt, *obiectivările parțiale* ale polemicii interesate (la care ajung mai toate lucrările consacrate „intelectualilor") lasă să scape esențialul cînd descriu ca fiind produsul unui calcul conștient, ceea ce este, de fapt, produsul întîlnirii aproape miraculoase dintre două sisteme de interese (care pot coexista în persoana scriitorului „burghez") sau, mai exact, al omologiei structurale și funcționale dintre poziția unui scriitor sau a unui artist determinat în cîmpul producției și poziția publicului său în cîmpul claselor și fracțiunilor de clasă. Pretinșii „scriitori de serviciu" sînt îndreptățiți să gîndească și să profeseze faptul că la drept vorbind ei nu servesc pe nimeni nu servesc în mod obiectiv decît pentru că servesc, cu toată sinceritatea și în deplină necunoștință de cauză, propriile lor interese, adică interese specifice, înalt sublimate și eufemizate, ca „interesul" pentru o formă de teatru sau de filosofie care este logic asociat unei anumite poziții într-un anumit cîmp și care (cu excepția perioadelor de criză) este astfel făcut încît să oculteze, chiar în ochii apărătorilor săi, implicațiile politice pe care le conține. Logica omologiilor este cea care face ca practicile și operele agenților unui cîmp de producție specializat și relativ autonom să fie în mod necesar *supradeterminate* ; ca funcțiile pe care acestea le îndeplinesc în luptele interne să fie dublate inevitabil de funcții externe, acelea pe care le primesc în luptele simbolice dintre fracțiunile clasei dominante și, cel puțin pentru un timp, dintre clase (22). Criticii nu-și servesc atît de bine publicul decît pentru că omologia dintre poziția lor în cîmpul intelectual și poziția publicului lor în cîmpul clasei dominante constituie fundamentul unei complicități obiective (întemeiate pe aceleași principii ca și aceea cerută de teatru, mai ales comic) care face ca ei să nu apere niciodată cu atîta sinceritate, deci atît de eficace, interesele ideologice ale clientelei lor decît atunci cînd își

apără propriile interese de intelectuali împotriva adversarilor lor specifici, ocupanții pozițiilor opuse în cîmpul de producție (23).

În mod concret, criticul de la Figaro *nu judecă niciodată un spectacol ; el judecă judecata criticului de la* Nouvel Observateur, *care-i este înscrisă chiar înainte de a fi formulată. Rar se întîmplă ca estetica „burghezilor", care se află pe acest teren într-o poziție dominată, să poată să se exprime direct, fără tăgadă ori prudență, iar elogiul „bulevardului" ia aproape întotdeauna formă* defensivă *a unei denunțări a valorii celor ce-i refuză valoarea (24). Astfel, într-o critică a piesei lui Herb Gardner,* Des clowns par milliers *(Clovni cu miile), încheiată printr-un elogiu saturat de cuvinte-cheie („Cîtă naturalețe, cîtă eleganță, cîtă ușurință, cîtă căldură umană, cîtă suplețe, cîtă finețe, cîtă vigoare și cît tact, dar și cîtă poezie, cîtă artă"), Jean-Jacques Gautier scrie : „Provoacă rîsul, amuză, are spirit, darul replicii, simțul umorului, înveselește, luminează, încîntă ; nu suportă seriozitatea care e o formă a golului, gravitatea care e lipsă de grație (...) ; se agață de umor ca de ultima armă împotriva conformismului ; debordează de forță și de sănătate, este fantezia întruchipată și, sub semnul rîsului, ar vrea să dea celor din jur o lecție de demnitate umană și de bărbăție ; ar vrea mai ales ca acelora care îl înconjoară* să nu le mai fie rușine să rîdă într-o lume unde rîsul a devenit obiect de suspiciune" (Le Figaro. *11 decembrie 1963).*

Intenția este de a demonstra că conformismul aparține avangardei (25) și că adevărata îndrăzneală le revine celor care au curajul de a o sfida, fie și cu riscul de a-și asigura astfel aplauzele „burgheze"... Această răsturnare totală, care nu este la îndemîna primului „burghez" venit, este ceea ce face ca „intelectualul de dreapta" să poată trăi *dublul semiocol care îl aduce la punctul de plecare, distingîndu-l însă (cel puțin subiectiv) de „burghez", ca mărturie*

supremă a îndrăznelii și curajului intelectual. Încercînd să răstoarne situația, întorcînd împotriva adversarului propriile sale arme, sau, cel puțin, să se disocieze de imaginea obiectivă pe care o respinge („împingînd comedia pînă la cel mai autentic vodevil, dar la modul cel mai subtil cu putință"), fie și asumînd-o cu hotărîre în loc să o suporte numai („curajos de simplu"), intelectualul „burghez" dovedește că, amenințat să se nege ca intelectual, este constrîns să recunoască valorile „intelectuale" în chiar lupta sa împotriva acestor valori.

Deoarece propriile lor interese de „intelectuali" sînt în joc, criticii a căror primă funcție este de a asigura publicul „burghez" nu se pot mulțumi să trezească în acesta imginea stereotipă pe care și-o face despre „intelectual" fără îndoială, ei nu evită să-i sugereze că încercările menite să-l facă să se îndoiască de competența sa estetică sau îndrăznelile în stare să-i zdruncine convingerile etice sau politice sînt de fapt inspirate de gustul pentru scandal și de spiritul de provocare sau de mistificare, cînd nu este pur și simplu vorba de resentimentul ratatului sau de inversiunea strategică a neputinței sau a incompetenței (27) ; cu toate acestea, ei nu pot să-și îndeplinească în întregime funcția decît dacă se dovedesc capabili să vorbească în calitate de intelectuali *care nu se lasă înșelați, care ar fi* primii *ce ar înțelege dacă ar fi ceva de înțeles (28) și care nu se tem să-i înfrunte pe autorii de avangardă și pe criticii lor pe terenul acestora de unde și importanța pe care o acordă semnelor și însemnelor instituționale ale autorității intelectuale, recunoscute mai ales de neintelectuali, cum ar fi apartenența la academii ; de unde și, la criticii de teatru, cochetăriile stilistice și conceptuale menite să arate că se știe despre ce se vorbește sau, la eseiștii politici, supralicitarea erudiței marxologice (29).*

„Sinceritatea“ (care este una din condițiile eficacității simbolice) nu este posibilă — și realizată — decît în cazul unui acord perfect, imediat, între așteptările înscrise în poziția ocupată (într-un univers mai puțin consacrat, s-ar spune „definiția postului“) și dispozițiile ocupantului. Potrivirea dispozițiilor la poziții (care întemeiază, de exemplu, potrivirea ziaristului la ziar și totodată la publicul acestui ziar, sau adaptarea cititorilor la ziar și totodată la ziarist) nu poate fi înțeleasă dacă se ignoră faptul că structurile obiective ale cîmpului de producție constituie principiul categoriilor de percepere și de apreciere care structurează percepetea și aprecierea produselor sale. Numai astfel cuplurile antitetice de persoane (toți „maeștrii gînditori“) sau de instituții, ziare *(Figaro/ Nouvel Observateur* sau, pe o altă scară, referitor la un alt context practic, *Nouvel Observateur/ Humanité etc.)*, teatre (Malul drept/ Malul stîng, particulare/ subvenționate etc.), galerii, edituri, reviste, croitorii pot funcționa ca scheme clasificatoare care nu există și nu semnifică decît în relațiile lor mutuale și care permit reperarea și a fi reperate. Cum se vede mai bine ca oriunde în cazul picturii de avangardă, numai stăpînirea practică a acestor repere, gen de simț al orientării sociale, permite mișcarea într-un spațiu ierarhizat unde deplasările ascund întotdeauna amenințarea unei declasări, unde *locurile*, galeriile, teatrele, editurile sînt cele care fac toată diferența (de exemplu dintre „pornografia comercială“ și „erotismul de calitate“), deoarece prin intermediul lor este desemnat un public care, pe baza omologiei dintre cîmpul de producție și cîmpul de consum, califică produsul consumat, contribuind la crearea raritāții sau vulgarității (preț al divulgării) acestuia. Această stăpînire practică este cea care permite simțirea și presimțirea, ***în afara***

oricărui calcul cinic, „a ceea ce este de făcut" și unde să se facă și cum și cu cine, dat fiind tot ceea ce a fost făcut, tot ceea ce se face, toți cei ce o fac și unde o fac (30). Alegerea unui loc de publicare, editor, revistă, galerie, ziar nu este atît de importantă decît pentru că fiecărui autor, fiecărei forme de producție și de produs îi corespunde un *loc natural* în cîmpul de producție și pentru că producătorii sau produsele care nu sînt la locul potrivit, care sînt, cum se spune, „deplasate", sînt mai mult sau mai puțin condamnate la eșec : toate omologiile care garantează un public adecvat, critici înțelegători etc. celui care și-a găsit locul în structură sînt dimpotrivă ostile celui care s-a rătăcit în afara locului său natural. Așa cum editorii de avangardă și producătorii de *best-sellers* cad de acord asupra eșecului ce l-ar avea dacă s-ar hotărî să publice lucrări destinate obiectiv polului opus al spațiului de editare, *best-sellers* la Lindon, „nou roman" la Laffont, tot astfel, conform legii după care nu se predică decît unor convertiți, un critic nu poate avea „influență" asupra cititorilor săi decît în măsura în care aceștia îi acordă o asemenea putere și asta deoarece sînt structural acordați cu el în viziunea asupra lumii sociale, gusturi și habitus. Jean-Jacques Gautier descrie bine această afinitate electivă care leagă ziaristul de ziarul său și, prin el, de publicul acestuia un bun director de la *Figaro*, care s-a ales el însuși și a fost ales după aceleași mecanisme, alege un critic literar pentru *Figaro* deoarece „are tonul potrivit pentru a se adresa cititorilor ziarului", deoarece, *fără să o fi făcut înadins*, „vorbește în mod natural limba de la *Figaro*" și deoarece ar fi „cititorul-tip" al acestui ziar. „Dacă mîine, în *Figaro*, încep să vorbesc, de exemplu, în limbajul revistei *Les Temps Modernes* sau de la *Saintes Chapelles des Lettres*, nu aș mai fi nici citit și nici înțeles, deci nu aș mai fi ascultat,

pentru că m-aş sprijini pe un anumit număr de noţiuni sau de argumente de care cititorului nici nu îi pasă“ (31). Fiecărei poziţii îi corespund *presupoziţii,* o doxa, iar omologia poziţiilor ocupate de producători şi clienţii lor este condiţia acestei complicităţi care este cu atît mai mult impusă cu cît, ca la teatru, ceea ce este angajat este mai important, mai aproape de investiţiile hotărîtoare. Realizarea frecventă a acordului miraculos dintre structurile obiective şi structurile încorporate care permite producătorilor de bunuri culturale să producă în deplină libertate şi cu toată sinceritatea discursuri obiectiv necesare şi supradeterminate se datorează faptului că stăpînirea practică a legilor cîmpului orientează alegerile prin care indivizii se reunesc în grupuri şi prin care grupurile cooptează indivizi.

Sinceritatea în duplicitate şi eufemizare care determină eficacitatea specific simbolică o discursului ideologic rezultă din faptul că, pe de o parte, interesele specifice — relativ autonome în raport cu interesele de clasă —, care sînt legate de o poziţie într-un cîmp specializat, nu pot fi satisfăcute în mod legitim, deci eficace, decît cu preţul unei supuneri depline la legile specifice ale cîmpului, adică, în cazul în speţă, cu preţul unei denegări a interesului în forma sa obişnuită ; şi că, pe de altă parte, relaţia de omologie ce se stabileşte între toate cîmpurile de luptă organizate pe baza unei distribuţii inegale a unei specii determinate de capital face ca practicile şi discursurile înalt cenzurate, deci eufemizate, care sînt astfel produse prin referinţă la scopuri „pure“ şi pur „interne“, să fie întotdeauna predispuse să îndeplinească în plus funcţii externe, şi aceasta cu atît mai eficace cu cît le ignoră şi cu cît adaptarea lor la cerere nu este produsul unei căutări conştiente, ci rezultatul unei corespondenţe structurale.

Timp lung și timp scurt

Principiul fundamental al diferențelor dintre întreprinderile „comerciale“ și întreprinderile „culturale“ constă tot în caracteristicile bunurilor culturale și ale pieții pe care acestea sînt desfăcute. O întreprindere este cu atît mai aproape de polul „comercial“ (sau, invers, mai îndepărtată de polul „cultural“) cu cît produsele ce le oferă pe piață răspund mai direct sau mai deplin unei *cereri preexistente*, adică unor *interese* preexistente și *în forme prestabilite*. Avem astfel pe de o parte un *ciclu de producție* scurt, întemeiat pe grija de a reduce riscurile printr-o adaptare anticipată la cererea reperabilă și înzestrată cu circuite de comercializare și cu procedee de evidențiere (coperte mai mult sau mai puțin scandaloase, publicitate, relații publice etc.) destinate să asigure recuperarea rapidă a profiturilor printr-o circulație rapidă a produselor destinate unei uzuri rapide și, pe de alta, un *ciclu de producție lung*, întemeiat pe acceptarea riscului inerent investițiilor culturale (32) și mai ales pe supunerea la legile specifice comerțului de artă lipsită de o piață în prezent, această producție, orientată în întregime spre viitor, presupune investiții foarte riscante tinzînd să constituie stocuri de produse despre care nu se poate ști dacă vor recădea la starea de obiecte materiale (evaluate ca atare, de exemplu la greutatea hîrtiei), sau dacă vor ajunge la starea de obiecte culturale înzestrate cu o valoare economică disproporționată față de valoarea elementelor materiale intrate în fabricarea lor (33).

Incertitudinea și aleatoriul ce caracterizează producția de bunuri culturale se observă în curbele descrise de vînzarea a trei volume apărute la Éditions de Minuit (34) un „premiu literar“ (curba A) care, după o puternică vînzare inițială (din 6.143 exemplare difuzate în 1959, 4.298 s-au vîndut în 1960, deducție făcută după

cele nevîndute), cunoaște după această dată vînzări anuale slabe (de ordinul a 70 pe an în medie); La Jalousie (Gelozia) (curba B), *roman de Alain Robbe-Grillet, apărut în 1957, din care nu s-au vîndut în primul an decît 746 exemplare și care nu atinge decît după patru ani (în 1960) nivelul inițial de vînzare al romanului premiat, dar care, grație unei rate de creștere constante a vînzărilor anuale începînd cu 1960 (29% pe an în medie între 1960 și 1964, 19% între 1964 și 1968) atinge în 1968 cifra cumulată de 29.462*; Așteptîndu-l pe Godot *(curba C), de Samuel Beckett, care, publicată în 1952, nu atinge 10 000 de exemplare decît după cinci ani, dar care, datorită faptului că începînd din 1959 rata de creștere se menține aproape constantă (cu excepția anului 1963) în jur de 20% (curba luînd și aici o înfățișare exponențială începînd cu această dată) reușește în 1968 (cînd au fost vîndute 14 298 exemplare) să ajungă la o cifră de vînzare cumulată de 64 897 exemplare.*

Timpul și banii

Se pot caracteriza astfel diferitele edituri după partea destinată investițiilor riscante pe termen lung *(Godot)* sau investițiilor sigure pe termen scurt (35) și, totodată, după proporția, printre autorii lor, a scriitorilor pentru timpul lung și a scriitorilor pentru timpul scurt, ziariști care-și prelungesc activitatea obișnuită prin scrieri de „actualitate", „personalități" care-și depun „mărturia" în eseuri sau povestiri autobiografice sau scriitori profesioniști care se supun conoanelor unei estetici verificate (literatură cu „premii", romane de succes etc.) (36).

Caracteristice pentru polii opuși ai cîmpului de editare, editura Robert Laffont și Éditions de Minuit permit sesizarea, în multitudinea

aspectelor lor, a opozițiilor care separă cele două sectoare ale cîmpului. De o parte o mare întreprindere (700 salariați) publicînd în fiecare an un număr considerabil de titluri noi (în jur de 200) și îndreptată deschis spre căutarea succesului (pentru 1976 anunța șapte tiraje superioare cifrei de 100 000, paisprezece de 50 000 și cincizeci de 20 000), ceea ce presupune importante servicii de promovare, cheltuieli considerabile de publicitate și de relații publice (îndeosebi cu librarii) și de asemenea o întreagă politică de alegeri orientate de simțul plasării sigure (pînă în 1975, aproape jumătate din lucrările publicate consta în traducerea de cărți al căror succes a fost verificat în străinătate) și de căutarea *best seller*-ului (în „palmaresul" pe care editorul îl opune celor care „se mai încăpățînează a nu considera editura sa ca literară" sînt cuprinse numele unor Bernard Clavel, Max Gallo, Françoise Dorin, Georges Emmanuel Clancier, Pierre Rey). La extrema cealaltă, Éditions de Minuit, mică întreprindere artizanală care, folosind vreo zece salariați, publică mai puțin de douăzeci de titluri pe an (respectiv, pentru roman sau teatru, vreo patruzeci de autori în douăzeci și cinci de ani) și consacră o parte infimă din bugetul său publicității (obținînd chiar un cîștig strategic din refuzul celor mai grosiere forme de „relații publice"), are în mod obișnuit vînzări inferioare cifrei de 500 exemplare („prima carte a lui P. care s-a vîndut în mai mult de 500 de exemplare a fost a noua") și tiraje inferioare cifrei de 3 000 (după un bilanț realizat în 1975, din 17 lucrări noi publicate după 1971, adică în trei ani, 14 atinseseră o cifră sub 3 000, celelalte trei nedepășind 5 000). Mereu deficitară, dacă se au în vedere numai noile publicări, editura trăiește din fondurile sale, adică din profiturile ce i le asigură în mod regulat acele apariții care au devenit celebre (de exemplu *Godot* care, vîndut în mai puțin de 200 exem-

plare în 1952, a atins, după douăzeci și cinci de ani, un tiraj global de 500 000 exemplare).

Aceste două structuri temporale corespund unor structuri economice foarte diferite datorînd acționarilor (Time-Life, în cazul de față) producerea de beneficii — și aceasta în ciuda unor cheltuieli generale foarte importante — Laffont (ca toate celelalte societăți pe acțiuni, Hachette sau Presses de la Cité) trebuie să „circule" foarte repede un capital în mod esențial economic (fără a pierde timpul cerut de reconversiunea în capital cultural); dimpotrivă, Éditions de Minuit nu poartă grija beneficiilor (redistribuite în parte personalului) și reinvestește în întreprinderi pe termen lung profiturile pe care i le procură un fond mereu mai important. Dimensiunea întreprinderii și volumul producției nu comandă numai politica culturală prin intermediul proporției cheltuielilor generale și al grijii corespunzătoare față de randamentul capitalului ; ele influențează în mod direct practica responsabililor cu selecția manuscriselor spre deosebire de „marele" editor, micul editor poate cunoaște personal, cu concursul cîtorva consilieri care sînt în același timp autori ai editurii respective, ansamblul cărților publicate. Pe scurt, totul se petrece în așa fel încît îi interzice responsabilului unei mari întreprinderi editoriale investițiile riscante și pe termen lung : structura financiară a întreprinderii sale, constrîngerile economice care-i impun să-și rentabilizeze capitalul, deci să se gîndească înainte de toate la vînzare, condițiile în care muncește și care îi interzic practic contactul direct cu manuscrisele și cu autorii (37). Cît privește editorul de avangardă, el nu poate înfrunta riscurile financiare (în orice caz, obiectiv mai mici) care îl pîndesc cînd investește (în dublu sens) în întreprinderi care pot să nu aducă, în cel mai fericit caz, decît profituri simbolice, decît cu condiția de a recunoaște pe deplin mizele specifice cîmpului de producție și de a

urmări, în egală măsură cu scriitorii sau „intelectualii" pe care îi publică, singurul profit specific acordat de către cîmp, cel puţin pe termen scurt, adică „renumele" şi „autoritatea intelectuală" corespunzătoare (38). Înseşi strategiile pe care le utilizează în raporturile cu presa sînt perfect adaptate (fără să fi fost obligatoriu gîndite ca atare) exigenţelor obiective ale fracţiunii celei mai avansate din cîmp, adică idealului „intelectual" de denegare ce impune refuzul compromisurilor temporale şi care tinde să stabilească o corelaţie negativă între succesul şi valoarea specific artistică. Într-adevăr, în vreme ce producţia cu ciclu scurt, asemenea croitoriei de lux, este îndeaproape tributară unui întreg ansamblu de agenţi şi de instituţii de „promovare" (critici de la ziare şi săptămînale, de la radio şi televiziune etc.) care trebuie să fie constant întreţinuţi şi periodic mobilizaţi („premiile" îndeplinind o funcţie analoagă celei a „colecţiilor") (39), producţia cu ciclu lung, care nu beneficiază practic de publicitatea gratuită asigurată de articolele din presă provocate de cursa pentru premii şi de premiile propriu-zise, depinde în întregime de acţiunea cîtorva „descoperitori", adică de autori şi critici de avangardă care constituie editura de avangardă acordîndu-i credit (prin faptul de a publica aici, de a-i încredinţa manuscrisele, de a vorbi favorabil despre autorii pe care-i publică etc.) şi care aşteaptă din partea ei să le merite încrederea evitînd să se discrediteze prin succese temporare prea strălucite („Minuit ar fi devalorizată în ochii celor o sută de persoane care contează în preajma bulevardului Saint-Germain dacă ar fi avut premiul Goncourt") şi să discrediteze totodată pe cei pe care i-a publicat sau pe cei care îi laudă publicaţiile („premiile devalorizează scriitorii în faţa intelectualilor"; „idealul pentru un tînăr scriitor este o carieră lentă") (40). Ea depinde şi de sistemul de învăţămînt, sin-

gurul în stare să ofere celor care predică în deșert bigoții și fidelii capabili să le recunoască virtuțile.

Opoziția, totală, între *best-sellers*-urile fără viitor și clasici, best-sellers pe termen lung care-și datorează consacrarea sistemului de învățămînt, deci o piață întinsă și durabilă (41), constituie temeiul nu numai pentru două organizări complet diferite ale producției și comercializării, ci și pentru două reprezentări opuse ale activității scriitorului și chiar a editorului, simplu negustor sau „descoperitor" îndrăzneț, care nu are șanse să reușească decît dacă știe să presimtă *legile specifice* ale unei piețe neconstituite încă, adică să îmbrățișeze interesele și exigențele celor care-i vor face legile, scriitorii pe care-i publică (42). De asemenea, două reprezentări opuse ale criteriilor succesului pentru scriitorii „burghezi" și publicul lor, succesul este prin el însuși o garanție a valorii. Este ceea ce face ca, pe această piață, succesul să meargă la succes publicarea tirajelor contribuie și ea la facerea *best-sellers*-urilor ; criticii nu pot face nimic mai mult pentru o carte sau o piesă decît să-i „prezică succesul" („Aceasta ar trebui să aibă drumul deschis spre succes" — R. Kanters, *L'Express*, 15—21 ianuarie 1973 ; „Pariez pe succesul piesei *Turnanta* cu ochii închiși" — Pierre Marcabru, *France-Soir*, 12 ianuarie 1973). Eșecul, evident, este o condamnare fără apel cine nu are public nu are talent (același Robert Kanters vorbește de „autori fără talent și fără public în genul lui Arrabal").

Cît privește viziunea cîmpului opus, care consideră succesul suspect (43) și care face din asceza de pe această lume condiția salvării de dincolo, ea își află principiul în însăși economia producției culturale, care vrea ca investițiile să nu fie plătite înapoi decît dacă sînt trecute oarecum la pierderi, asemenea unui dar, care nu-și poate asigura răsplata cea mai prețioasă, „recunoașterea", decît dacă este

considerat ca nepreţuit ; şi, la fel ca în darul pe care îl converteşte în pură generozitate ocultînd răsplata viitoare ce dezvăluie sincronizarea dintre ofertă şi recompensă *(donnant-donnant), timpul interpus* este cel care formează un ecran şi disimulează profitul promis celor mai dezinteresate investiţii.

Ortodoxie şi erezie

Principiu al opoziţiei dintre arta de avangardă şi arta „burgheză", dintre asceza materială ce garantează consacrarea spirituală şi succesul monden, marcat, între alte semne, prin recunoaşterea instituţiilor (premii, academii etc.) şi prin reuşita financiară, această viziune escatologică contribuie la disimularea adevărului relaţiei dintre cîmpul de producţie culturală şi cîmpul puterii reproducînd, după logica specifică a cîmpului intelectual, adică sub forma transfigurată a conflictului dintre două estetici, opoziţia (care nu exclude complementaritatea) dintre fracţiunile dominante şi fracţiunile dominate ale clasei dominante, adică dintre puterea culturală (asociată celei mai mici bogăţii economice) şi puterea economică şi politică (asociată celei mai mici bogăţii culturale). Conflictele specific estetice asupra *viziunii legitime a lumii,* adică, în ultimă instanţă, asupra a ceea ce merită a fi reprezentat şi asupra modului de a-l reprezenta sînt conflicte politice (supereufemizate) pentru impunerea definiţiei dominante a realităţii şi, în particular, a realităţii sociale. Construită după schemele generatoare ale reprezentării drepte (şi de dreapta) a realităţii şi în particular a realităţii sociale, adică, într-un cuvînt, ale *ortodoxiei, arta de reproducere* (44) (a cărei formă este prin excelenţă „teatrul burghez") este astfel făcută încît să ofere celor ce o percep după aceste scheme experienţa liniştitoare a evidenţei imediate

a reprezentării, adică a necesității modului de reprezentare și a lumii reprezentate. Această artă ortodoxă ar scăpa uzurii timpului dacă nu ar fi continuu plasată în trecut de mișcarea introdusă în cîmpul de producție de către pretenția fracțiunilor dominate de a folosi puterile ce le sînt acordate pentru a schimba viziunea lumii și a răsturna ierarhiile temporale *și temporare* de care se agață gustul „burghez“ Deținători ai unei delegații (întotdeauna limitate) de legitimitate în materie culturală, producătorii culturali și îndeosebi aceia dintre ei care produc numai pentru producători tind mereu să *deturneze* în profitul lor autoritatea de care dispun, deci să impună ca singura legitimă propria lor variantă a viziunii dominante a lumii. Însă contestarea ierarhiilor artistice stabilite și deplasarea eretică a limitei social admise între ceea ce merită a fi conservat, admirat și transmis și ceea ce nu merită nu poate exercita un efect cu adevărat artistic de subversiune decît dacă recunoaște în mod tacit faptul și legitimitatea acestei delimitări, făcînd din *deplasarea* acestei limite un act artistic și revendicînd astfel pentru artist monopolul transgresiunii legitime a limitei între sacru și profan, deci al revoluțiilor sistemelor de clasare artistice.

Cîmpul de producție culturală este prin excelență terenul confruntării între fracțiunile dominante ale clasei dominante, care duc lupta uneori personal și cel mai adesea prin intermediul producătorilor orientați spre apărarea „ideilor“ și satisfacerea „gusturilor“ lor, și fracțiunile dominate care sînt cu totul angajate în această luptă (45). Datorită acestui conflict are loc integrarea într-unul și același cîmp a diferitelor sub-cîmpuri social specializate, piețe particulare complet separate în spațiul social și chiar geografic, unde diferitele fracțiuni ale clasei dominante pot afla produse pe gustul lor în materie de teatru la fel ca în

materie de pictură, de îmbrăcăminte sau de decorații interioare.

Viziunea „polemică" ce condamnă în mod egal toate întreprinderile puternice economic ignoră distincția dintre întreprinderile care, bogate numai în capital economic, consideră bunurile culturale, cărți, spectacole sau tablouri, ca produse obișnuite, adică drept o sursă de profit imediat, și întreprinderile care obțin un profit economic, uneori foarte însemnat, din capitalul cultural pe care l-au acumulat, la început, prin strategii întemeiate pe denegarea „economiei" Diferențele dintre dimensiunile întreprinderilor, măsurate după volumul cifrelor lor de afaceri sau al personalului lor, sînt confirmate de diferențele, la fel de importante, în raportul față de „economie" care separă, printre întreprinderile recent înființate și de mici dimensiuni, modestele edituri „comerciale", destinate adesea unei creșteri rapide, ca Lattès, un Laffont la scară redusă, sau Orban, Authier, Mengès (46), și editurile modeste de avangardă, destinate adesea unei dispariții rapide (Galilée, France Adèle, Entente, Phébus), după cum, la celălalt capăt al scării, se disting „marile edituri" și editurile colos", marele editor consacrat ca Gallimard și marele „negustor de cărți" ca Nielsen.

Fără a intra într-o analiză sistematică a cîmpului galeriilor care, datorită omologiei cu cîmpul editurilor, ar duce la o simplă repetare, se poate observa numai că, și aici, diferențele care separă galeriile după vechimea (și notorietatea) lor, deci după gradul de consacrare și valoarea comercială a operelor ce le posedă, sînt confirmate de către diferențele în raportul față de „economie" Lipsite de o „echipă" proprie, „galeriile cu vînzare" (Beaubourg, de exemplu), expun într-un mod oarecum eclectic pictori din perioade, școli și de vîrste foarte diferite (abstracționiști ca și postsuprarealiști, cîțiva hiperrealiști europeni, noi realiști), adică opere care, avînd un nivel de emisiune mai

puțin ridicat (datorită canonizării lor mai accentuate sau disponibilităților lor „decorative"), își pot afla cumpărători în afara colecționarilor profesioniști și semiprofesioniști (printre „cadrele strălucite" sau „industriașii modei" *cum spune o persoană bine informată); ele sînt astfel în măsură să repereze și să atragă o fracțiune a pictorilor de avangardă deja afirmați oferindu-le o formă de consacrare puțin compromițătoare, adică o piață unde prețurile sînt mult mai ridicate decît în galeriile de avangardă (47). Dimpotrivă, galeriile care, ca* Sonnabend, Denise René *sau* Durand-Ruel, *sînt de referință în istoria picturii, deoarece, fiecare la vremea ei, au știut să constituie o „școală", se caracterizează printr-o* grupare sistematică *(48). În succesiunea pictorilor prezentați de galeria Sonnabend se poate recunoaște astfel logica unei dezvoltări artistice care conduce de la „noua pictură americană" și de la Pop Art, cu pictori ca Rauschenberg, Jaspers Johns, Jim Dine, la Oldenburg, Lichtenstein, Wesselman, Rosenquist, Warhol, clasați uneori sub eticheta de* Minimal Art, *și pînă la experimentele cele mai recente ale artei sărace, ale artei conceptuale sau ale artei prin corespondență. Tot astfel, legătura este evidentă între abstracțiunea geometrică care a făcut renumele galeriei Denise René (întemeiată în 1945 și inaugurată cu o expoziție Vasarely) și arta cinetică, artiști ca Max Bill și Vasarely făcînd oarecum legătura între experimentele vizuale dintre cele două războaie (mai ales cele ale lui Bauhaus) și experimentele optice și tehnologice ale noii generații.*

Modurile de îmbătrînire

Opoziția între cele două economii, adică între cele două raporturi față de „economie", ia astfel forma opoziției între două *cicluri de viață a*

întreprinderii de producție culturală, două *moduri de îmbătrînire* a întreprinderilor, a producătorilor și a produselor (49). Traiectoria care duce de la avangardă la consacrare și cea care duce de la mica întreprindere la cea „mare" se exclud în întregime mica întreprindere comercială nu are mai multe șanse să devină o mare întreprindere consacrată decît marele scriitor „comercial" (ca Guy des Cars sau Cécil Saint-Laurent), să ocupe o poziție recunoscută în avangarda consacrată. În cazul întreprinderilor „comerciale" care, avînd drept țel acumularea de capital „economic", ele nu pot decît să ia proporții sau să dispară (prin faliment sau contopire), singura distincție pertinentă privește dimensiunea întreprinderii, care tinde să crească o dată cu timpul ; în cazul întreprinderilor definite printr-un grad înalt de denegare a „economiei" și de supunere la logica specifică economiei bunurilor culturale, opoziția temporală dintre noii veniți și cei vechi, pretendenți și deținători, avangardă și „clasic", tinde să se confunde cu opoziția „economică" între săraci și bogați (care mai sînt *și* cei „mari"), „convenabil" și „scump", iar îmbătrînirea este însoțită aproape inevitabil de o transformare „economică" în stare să determine o transformare a raportului față de „economic" adică de o slăbire a denegării „economiei" care întreține o relație dialectică cu volumul afacerilor și dimensiunea întreprinderii singura apărare împotriva „îmbătrînirii" este refuzul de „a lua proporții" prin profituri și pentru profit, de a intra în dialectica profitului care, ducînd la creșterea dimensiunii întreprinderii, deci a cheltuielilor generale, obligă la căutarea profitului și aduce divulgarea, însoțită întotdeauna de devaluarea implicată în orice vulgarizare (50).

Editura care intră în faza exploatării capitalului cultural acumulat face să coexiste două economii diferite, una orientată spre producție,

autori și experiment (la Gallimard, colecția lui George Lambrichs), cealaltă spre exploatarea fondului și difuzarea produselor consacrate (în colecții ca „la Pléiade“ și mai ales „Folio“ sau „Idées“). Sînt lesne de imaginat contradicțiile ce rezultă din incompatibilitățile dintre cele două economii : organizarea care este indicată pentru producerea, difuzarea și valorizarea unei categorii de produse este cu totul inadecvată pentru cealaltă ; în plus, constrîngerile gestiunii și difuzării care apasă asupra instituției și asupra mentalităților tind să excludă investițiile riscante atunci cînd autorii care le-ar putea provoca nu s-au orientat de la început spre alți editori din pricina prestigiului însuși al editurii respective (cînd motivul nu este pur și simplu acela că unele colecții destinate experimentului trec aproape neobservate o dată ce sînt integrate în ansambluri unde apar ca „deplasate“, dacă nu „neinspirate“, cum ar fi în cazul aparte al colecțiilor „L'Ecart“ sau „Change“ de la editura Laffont). Se înțelege de la sine că, deși îl poate accelera, dispariția fondatorului nu este suficientă pentru a explica un asemenea proces care este înscris în logica dezvoltării întreprinderilor de producție culturală.

Diferențele ce separă micile întreprinderi de avangardă de „marile întreprinderi“ și de „marile edituri“ se suprapun celor ce se pot face, în privința produselor, între cele „noi“, provizoriu lipsite de valoare „economică“, cele „învechite“, definitiv devalorizate, și cele „vechi“ sau „clasice“, înzestrate cu o valoare „economică“ constantă sau în creștere constantă ; sau, de asemenea, celor ce se stabilesc, în privința producătorilor, între avangardă, recrutată mai degrabă dintre tineri (biologic) fără fi circumscrisă unei generații, autorii sau artiștii „terminați“ sau „depășiți“ (care pot fi biologic tineri), și avangarda consacrată, „clasicii“ Pentru a ne convinge e suficient să avem în vedere relația dintre vîrsta (biologică) a pictorilor și

vîrsta lor *artistică*, măsurată după poziția concomitent sincronică și diacronică pe care le-o desemnează cîmpul în spațiul-timpul său în funcție de structura și de legile de transformare ale structurii sale, sau, altfel spus, în funcție de distanța lor în prezent în istoria specifică pe care luptele și revoluțiile artistice o generează și îi marchează etapele. Pictorii galeriilor de avangardă se opun la fel de bine pictorilor de vîrsta lor (biologică) care expun în galeriile de pe malul drept, ca și pictorilor mult mai în vîrstă sau deja morți care sînt expuși în aceste galerii separați unii de alții prin *vîrsta artistică*, care se măsoară de asemenea în generații, adică în revoluții artistice, ei nu au nimic comun cu primii în afara vîrstei biologice, în vreme ce au comun cu ceilalți, cărora li se opun, faptul de a ocupa o poziție omoloagă celei pe care aceștia au ocupat-o la stadii mai mult sau mai puțin îndepărtate ale cîmpului și de a fi destinați să ocupe poziții omoloage în stadii ulterioare (după cum o arată indicatorii consacrării cum sînt cataloagele, articolele sau cărțile legate deja de opera lor).

Dacă se are în vedere piramida vîrstelor tuturor pictorilor „aparținînd" (51) diferitelor galerii, se poate observa mai întîi o relație destul de strînsă (vizibilă și la scriitori) între vîrsta pictorilor și poziția galeriilor în cîmpul de producție situată în perioada 1930—1939 la Sonnabend (între 1920—1929 la Templon), galerie de avangardă, în perioada 1900—1909 la Denise René (sau la galeria Franței), galerie de avangardă consacrată, vîrsta modală se situează în perioada anterioară lui 1900 la Drouant (sau Durand-Ruel), în vreme ce galerii care, ca Beaubourg (sau Claude Bernard), ocupă poziții intermediare între avangardă și avangarda consacrată, ca și între „galeria de vînzare" și „școală", prezintă o structură bimodală (cu un anumit mod înainte de 1900 și un altul între 1920—1929) (52).

Concondante în cazul pictorilor de avangardă (expuși de Sonnabend sau Templon), vîrsta biologică și vîrsta artistică, a căror măsură optimă ar fi fără îndoială epoca apariției stilului respectiv în istoria relativ autonomă a picturii, pot fi discordante în cazul pictorilor în viață, continuatori academici ai tuturor manierelor canonice ale trecutului, care expun, alături de cei mai celebri pictori ai secolului trecut, în galeriile de pe malul drept, situate adesea în zona magazinelor de lux, ca Drouant sau Durand-Ruel, „negustorul impresioniștilor". Un fel de fosile ale altei vremi, acești pictori care fac azi ceea ce făcea avangarda de ieri, fac o artă care nu este, dacă se poate spune așa, de vîrsta lor. Pentru artistul de avangardă care face din vîrsta artistică măsura vîrstei, artistul „burghez" este „bătrîn", oricare i-ar fi vîrsta biologică, după cum este vechi gustul „burghez" pentru operele sale. Însăși vîrsta artistică, ce se trădează prin intermediul formei de artă practicate, este o dimensiune a unei întregi maniere de a trăi „viața de artist" și, îndeosebi, denegarea „economiei" și a compromisurilor temporale ce o caracterizează. Spre deosebire de artiștii de avangardă, care sînt oarecum de două ori „tineri", prin vîrsta artistică desigur, dar și prin refuzul *(provizoriu)* al mărimilor temporale prin care se instalează îmbătrînirea artistică, artiștii-fosile sînt oarecum de două ori bătrîni, prin vîrsta schemelor lor de producție, desigur, dar și printr-un întreg stil de viață din care face parte și stilul operelor lor și care implică o supunere directă și imediată la obligațiile și recompensele vremii (53).

Lăsînd la o parte consacrarea specific artistică și marile profituri asigurate de clientela burgheză, pictorii de avangardă au mult mai multe lucruri comune cu avangarda din trecut decît cu ariergarda acestei avangarde mai cu seamă absența semnelor de consacrare *extra-artistică sau, altfel spus,* temporală, *cu care ar-*

tiștii-fosile, pictori ajunși, formați adesea la școli de Bele-arte, încununați cu premii, membri ai unor academii, decorați cu Legiunea de onoare, plini de comenzi oficiale, sînt din plin înzestrați : ca și cum prezența în epocă, adică în timpul unui mod economic și politic, și prezența în cîmpul artistic ar fi mutual exclusive. Dacă excludem avangarda din trecut, se poate observa într-adevăr că pictorii ce expun la galeria Drouant au, cei mai mulți, însușiri cu totul opuse imaginii artistului pe care o recunosc artiștii de avangardă și cei care îi admiră. Fiind adesea născuți sau chiar locuind în provincie, acești pictori au în mod frecvent drept principal punct de sprijin în viața artistică pariziană prezența în această galerie care i-a „descoperit" pe mulți dintre ei. Unii au expus aici pentru prima dată și/sau au fost „lansați" de premiul Drouant pentru pictura tînără. Trecuți, fără îndoială că într-o proporție mult mai mare decît pictorii de avangardă, prin învățămîntul artistic superior (aproximativ 1/3 dintre ei au urmat Bele-artele, Școala de Artă Aplicată sau Arte Decorative, la Paris, în provincie sau în țara lor de origine), ei se consideră bucuroși „elevi" ai cutărui maestru și practică o artă academică în maniera acestuia (cel mai adesea postimpresionistă), în subiecte, („marine", „portrete", „alegorii", „scene la țară", „nuduri", „peisaje din Provence" etc.), în produsele ocazionale (decoruri de teatru, ilustrații la cărți de lux etc.), ce le asigură adesea o adevărată carieră, jalonată de recompense și promovări diverse, ca premiile și medaliile (pentru 66 dintre ei din 133), și încununată de accesul la pozițiile de putere din cadrul instanțelor de consacrare și de legitimare (mulți dintre ei fac parte din societăți, sînt președinți sau membri ai comitetelor marilor saloane tradiționale), sau al instanțelor de reproducere și de legitimare (director al unui institut de Bele-arte în provincie, pro-

fesor la Paris, la Bele-arte sau la Arte Decorative, conservator la un muzeu etc.). Două exemple

„Născut la 23 mai 1914 la Paris. Frecventează Școala de Bele-arte. Expoziții individuale la New York și la Paris. Ilustrează două lucrări. Participă la Grands Salons de la Paris. Premiul pentru desen la Concursul general din 1932. Medalia de argint la a IV-a Bienală de la Menton, 1957. Opere în muzee și în colecții particulare".

„Născut în 1905. Studii la Școala de Bele-arte din Paris. Societar la Salonul Independenților și la Salonul de toamnă. Obține în 1958 Marele Premiu la Școala de Bele-arte din Paris. Opere la Muzeul de Artă Modernă din Paris și în numeroase muzee din Franța și străinătate. Conservator la Musée de Honfleur. Numeroase expoziții individuale în întreaga lume".

În sfîrșit, mulți dintre ei au primit însemnele cele mai clare ale consacrării temporale, în mod tradițional excluse din stilul vieții de artist, ca Legiunea de onoare, fără îndoială ca răsplată pentru integrarea în epocă, prin intermediul contactelor politico-administrative prilejuite de „comenzi" sau de frecventările mondene presupuse de funcția de „pictor oficial".

„Născut în 1909. Pictor de peisaje și portrete. Face portretul papei Ioan al XXIII-lea, ca și al altor celebrități ale epocii noastre (Cécile Sorel, Mauriac etc.), prezentate la Galeria Drouant în 1957 și 1959. Premiul Pictorilor Martori ai Vremii lor. Participă la marile saloane fiind unul din organizatorii lor. Participă la Salonul parizian organizat de Galeria Drouant la Tokio în 1961. Pînzele sale figurează în numeroase muzee din Franța și în colecții din lumea întreagă".

„Născut în 1907. Debutează la Salonul de Toamnă. Prima călătorie în Spania îl impresionează puternic și Primul Mare Premiu de la Roma (1930) îl determină să rămînă pentru multă vreme în Italia. Opera sa este legată îndeosebi de ținuturile mediteraneene : Spania, Italia, Provența. Autor de ilustrații pentru cărți de lux, de schițe de decoruri pentru teatru. Membru al Institutului. Expoziții la Paris, Londra, New York, Geneva, Nisa, Bordeaux, Madrid. Opere în numeroase muzee de artă modernă și colecții particulare în Franța și în străinătate. Ofițer al Legiunii de onoare“ (54).

Aceleași regularități se observă de partea scriitorilor. „Intelectualii cu succes intelectual“ (adică ansamblul autorilor menționați în „selecția“ revistei La Quinzaine littéraire *între 1972 și 1975) sînt astfel mai tineri decît autorii de* best-sellers *(adică ansamblul autorilor menționați în palmaresul săptămînal al revistei* l'Express *între 1972 și 1974) și mai ales mai puțin încununați, de juriile literare (31% față de 63%) și în special de juriile cele mai „compromițătoare“ în ochii „intelectualilor“, fiind și mai rar decorați (22% față de 44%). În vreme ce* best-sellers*-urile sînt editate îndeosebi de marile edituri specializate în lucrări cu vînzare rapidă, Grasset, Flammarion, Laffont și Stock, „autorii cu succes intelectual“ sînt, mai mult de jumătate dintre ei, publicați la cei trei editori a căror producție este în modul cel mai exclusiv orientată spre publicul intelectual, Gallimard, Le Seuil și Éditions de Minuit. Aceste opoziții sînt și mai însemnate dacă se compară populații mai omogene, de exemplu scriitorii de la Laffont și cei de la Minuit. Cu mult mai tineri, aceștia din urmă sînt cu mult mai rar încununați cu premii (exceptînd premiul „Médicis“, cel mai „intelectual“ dintre ele) și fără îndoială mult mai rar decorați. De fapt, cele două edituri regrupează două categorii aproape incomparabile de scriitori : de o*

parte, modelul dominant este cel al scriitorului „pur", angajat în căutări formale și fără legătură cu „vremea"; de cealaltă, primul loc revine scriitorilor-ziariști și ziariștilor-scriitori care produc opere „între jurnalism și istorie", „cuprinzînd biografie și sociologie, jurnal intim și aventuri, decupaj cinematografic și mărturii în fața justiției" (R. Laffont, op. cit., *p. 302); „Dacă privesc lista autorilor mei, îi văd de o parte pe cei care au venit de la jurnalism la carte, ca Gaston, Bonheur, Jacques Peuchmaurd, Henri-François Rey, Bernard Clavel, Olivier Todd, Dominique Lapierre* etc., *și pe cei care, universitari la început, ca Jean-François Revel, Max Gallo, Georges Belmont, au făcut drumul invers. Puțin loc mai rămîne pentru viața retrasă în literatură" (R. Laffont,* op. cit., *p. 216). La această categorie de scriitori, foarte tipică pentru editura „comercială", ar trebui adăugați autorii de mărturii care scriu adesea la comandă și uneori cu ajutorul unui ziarist-scriitor (55).*

Clasici sau declasați

Este evident că primatul pe care cîmpul de producție culturală îl acordă tinereții trimite încă o dată la relația de denegare a puterii și a „economiei" care îi constituie fundamentul dacă prin atributele lor vestimentare și prin întregul lor *hexis* corporal „intelectualii" și artiștii tind întotdeauna să se situeze de partea „tinerilor", aceasta se întîmplă pentru că, în reprezentări ca și în realitate, opoziția dintre „tineri" și „bătrîni" este omoloagă opoziției dintre puterea și seriosul „burghez" de o parte, indiferența față de putere și față de bani și refuzul „intelectual" al seriozității de cealaltă parte, opoziție pe care reprezentarea „burgheză", care măsoară vîrsta după putere și după raportul față de putere, și-o însușește

atunci cînd îl identifică pe „intelectual“ cu tînărul „burghez“ în numele statutului lor comun de dominanți-dominați, provizoriu îndepărtați de bani și de putere (56).

Privilegiul acordat „tinereții“ și valorilor de schimb și de originalitate cărora le este asociată nu poate fi însă complet înțeles plecînd de la relația „artiștilor“ cu „burghezii“; el exprimă, de asemenea, legea specifică a schimbării cîmpului de producție, respectiv dialectica distincției care face ca instituțiile, școlile, operele și artiștii care sînt inevitabil asociați unui moment al istoriei artei, care au „reprezentat o dată“ sau care „datează“, să cadă în trecut, să devină *clasici sau declasați*, să se vadă respinși *în afara istoriei* sau „să treacă în istorie“, în eternul prezent al *culturii* unde tendințele și școlile cele mai incompatibile „în timpul vieții“ pot să coexiste pașnic, deoarece sînt canonizate, academizate, neutralizate.

Îmbătrînirea atinge de asemenea întreprinderile și pe autori atunci cînd rămîn legați (activ sau pasiv) de unele moduri de producție care, mai ales dacă au reprezentat o dată, sînt inevitabil datate; cînd se închid în scheme de percepție și de apreciere care, mai ales cînd sînt convertite în norme transcendente și eterne, interzic descoperirea și acceptarea noutății. Negustorul sau editorul descoperitor pot astfel să se lase închiși în *conceptul instituționalizat* (ca „noul roman“ sau „noua pictură americană“) la producerea cărora au contribuit ei înșiși, în definiția socială la care se raportează criticii, cititorii, ca și autorii mai tineri care se mulțumesc să utilizeze schemele produse de generația „descoperitorilor“ și care, datorită acestui fapt, tind să închidă editura în propria ei imagine

„Doream ceva nou, *voiam să mă îndepărtez de drumurile bătute. Iată de ce, scrie Denise René, prima mea expoziție a fost consacrată lui Vasarely. Era un* experimentator. *Apoi l-am*

expus pe Atlan în 1945, pentru că și el era insolit, diferit, *nou. Într-o zi, cinci necunoscuți, Hartung, Deyrolle, Dewasne, Schneider, Marie Raymond au venit să-mi arate pînzele lor. Dintr-o privire, în fața acestor opere* stricte, austere, *calea mea părea trasată. Era acolo destul* explozibil *pentru a pasiona și* a repune în discuție *problemele artistice. Organizam atunci expoziția «Tînăra pictură abstractă» (ianuarie 1946). Pentru mine,* timpul luptei *începea. Mai întîi, pînă în 1950,* pentru a impune *abstracțiunea în ansamblu, pentru* a răsturna pozițiile tradiționale *ale picturii figurative,* despre care se cam uită astăzi *că era la acea vreme cu mult majoritară. A fost apoi, în 1954, invazia informalului : am asistat la producerea spontană a numeroși artiști* care s-au împotmolit cu complezență *în domeniu. Galeria care, de la 1948,* lupta pentru abstracțiune, refuză *delirul general și* se menținu *la o alegere* strictă. *Această alegere a fost abstractul constructiv, care a* ieșit din marile revoluții *plastice de la începutul secolului și pe care îl dezvoltă azi noii experimentatori. Artă nobilă,* austeră, *care-și afirmă continuu întreaga sa vitalitate.* De ce am ajuns încetul cu încetul să apăr în exclusivitate arta construită ? *Dacă voi căuta explicațiile în mine însumi, cred că nimic nu exprimă mai bine cucerirea artistului asupra unei lumi* amenințate de descompunere, *o lume în perpetuă gestație. Într-o operă de Herbin, de Vasarely nu există loc pentru* forțele obscure, împotmolire, morbid. *Această artă pune în evidență stăpînirea totală a creatorului. O elice, un zgîrie-nori, o sculptură de Schoffer, un Mortensen, un Mondrian iată opere care mă liniștesc ; se poate citi în ele dominația* rațiunii *umane, triumful omului asupra haosului. Iată rolul artei pentru mine. Emoția își află pe deplin locul" (57).*

Acest text, care ar merita să fie comentat rînd cu rînd, într-atît este de revelator în privința principiilor de funcționare a cîmpului,

face să se vadă cum elementul care constituie principiul alegerilor inițiale, gustul construcțiilor „stricte" și „austere" implică refuzuri inevitabile, cum, atunci cînd îi sînt aplicate categoriile de percepție și de apreciere care au făcut posibile „descoperirea" noutății, orice noutate se trezește respinsă ca informă și haotică ; cum, în sfîrșit, amintirea luptelor duse pentru impunerea canoanelor altă dată eretice legitimează închiderea în fața contestării eretice a ceea ce a devenit o nouă ortodoxie.

Diferența

Nu este de ajuns a spune că istoria cîmpului este istoria luptei pentru monopolul impunerii categoriilor de percepere și de apreciere legitime ; *lupta* însăși este cea care face istoria cîmpului ; acesta se temporalizează prin luptă. Îmbătrînirea autorilor, operelor sau școlilor este cu totul altceva decît produsul unei alunecări mecanice în trecut este creația continuă a luptei între cei care au reprezentat o dată și care luptă ca să dureze și cei care nu pot fi reprezentativi la rîndul lor fără să-i trimită în trecut pe cei care au interes să oprească timpul, să eternizeze starea prezentă ; între dominanții care sînt interesați de continuitate, identitate, reproducere, și dominații, noii veniți care sînt interesați de discontinuitate, ruptură, diferență, revoluție. *A face dată* înseamnă a-ți impune *marca*, a face să ți se recunoască *diferența* în raport cu ceilalți producători și mai ales în raport cu cei mai consacrați dintre ei ; înseamnă totodată *a face să existe o nouă poziție* dincolo de pozițiile ocupate, *înaintea* acestor poziții, *în avangardă*. A introduce diferența înseamnă a produce timp. Poate fi înțeles astfel locul care, în această luptă pentru viață, pentru supraviețuire, revine *mărcilor distinctive* care, în cel mai bun caz, urmăresc

să deosebească cele mai superficiale și cele mai vizibile însușiri legate de un ansamblu de opere sau de producători. Cuvintele, nume de școli sau de grupuri, nume proprii, nu au atîta importanță decît pentru că fac lucrurile semne distinctive, ele produc existența într-un univers unde a exista înseamnă a fi diferit, „a-ți face un nume“, un nume propriu sau un nume comun (unui grup). *Concepte false*, instrumente *practice* de clasare care fac asemănările și diferențele numindu-le, numele de școli sau de grupuri care s-au înmulțit în pictura recentă, pop art, minimal art, process art, land art, body art, artă conceptuală, arte povera, Fluxus, noul realism, noua figurație, suport-suprafață, artă săracă, op art, cinetică, sînt produse în lupta *pentru recunoaștere* de artiștii înșiși sau criticii lor recunoscuți și îndeplinesc funcția de *semne de recunoaștere* care deosebesc galeriile, grupurile și pictorii și, totodată, produsele pe care le fabrică sau le propun (58).

Noii veniți nu pot decît să *trimită mereu în trecut,* în mișcarea însăși prin care ajung la viață, adică la diferența legitimă sau chiar, pentru un timp mai mult sau mai puțin lung, la legitimitatea exclusivă, pe producătorii consacrați cu care se măsoară și, în consecință, produsele acestora și gustul celor ce le rămîn fideli. Diversele galerii sau edituri, ca și diferiții pictori sau scriitori, se distribuie astfel în fiecare moment după vîrsta lor artistică, adică după vechimea modului lor de producție artistică și după gradul de canonizare și de secularizare a acestei scheme generatoare care este totodată schemă de percepție și de apreciere ; cîmpul galeriilor reproduce oarecum *în sincronie* istoria mișcărilor artistice începînd cu sfîrșitul secolului XIX fiecare din galeriile importante *a fost o galerie de avangardă într-un timp mai mult sau mai puțin îndepărtat* și ea este cu atît mai consacrată și mai capabilă să consacre (sau, ceea ce este același lucru,

să vîndă mai scump) cu cît perioada sa de glorie este mai îndepărtată în timp, cu cît „marca" sa („abstractul geometric" sau „arta pop americană") este mai larg cunoscută și recunoscută, dar și cu cît este mai definitiv închisă în această „marcă" („Durand-Ruel, negustorul impresioniștilor"), în acest fals concept care este totodată un destin.

În fiecare moment, într-un cîmp de luptă oricare ar fi el (cîmpul luptelor de clasă, cîmpurile clasei dominante, cîmpul producției culturale etc.), agenții și instituțiile angajate în joc sînt în același timp contemporane și temporal discordante. *Cîmpul prezentului* nu este decît un alt nume pentru cîmpul luptelor (după cum o arată faptul că un autor din trecut este prezent exact în măsura în care este în joc), iar contemporaneitatea ca prezență în același prezent, în prezentul celorlalți, în prezența celorlalți, nu există practic decît *în lupta* însăși care *sincronizează* timpuri discordante (după cum o voi arăta în altă parte, unul din efectele majore ale marilor crize istorice, ale evenimentelor care *reprezintă o dată* este acela de a sincroniza timpurile cîmpurilor definite de durate structurale specifice) ; însă lupta care *produce* contemporaneitatea ca confruntare de timpuri diferite nu poate avea loc decît pentru că agenții și grupurile pe care le opune nu sînt prezente în același prezent. Este suficient să ne gîndim la un cîmp particular (pictură, literatură sau teatru) pentru a vedea că agenții și instituțiile, care se confruntă cel puțin obiectiv prin intermediul concurenței sau conflictului, sînt separate de timp și sub raportul timpului unii, care se situează, cum se spune, în avangardă, nu au contemporani care să-i recunoască și pe care îi recunosc (în afara celorlalți producători de avangardă), deci public, decît în viitor ; ceilalți, numiți în mod obișnuit conservatori, nu-și recunosc contemporanii decît în trecut (liniile punctate orizontale

lasă să se vadă aceste contemporaneități ascunse). Mișcarea temporală pe care o produce apariția unui grup capabil să *reprezinte o dată* impunînd o poziție avansată se traduce printr-o translație a structurii cîmpului din prezent, adică a pozițiilor ierarhizate temporal care se opun într-un cîmp dat (de exemplu, pop art, artă cinetică și artă figurativă), fiecare din poziții aflîndu-se astfel decalată cu un *rang* în ierarhia temporală care este în același timp o ierarhie socială (diagonalele punctate reunind pozițiile structural echivalente — de exemplu avangarda — în cîmpuri din perioade diferite). Avangarda este în fiecare moment separată printr-o generație artistică (înțeleasă ca distanță între două moduri de producție artistică) de avangarda consacrată, ea însăși separată printr-o altă generație artistică de avangarda deja consacrată în momentul intrării sale în cîmp. Este ceea ce face ca, în spațiul cîmpului artistic ca și în spațiul social, distanțele între stiluri sau stilurile de viață să nu se măsoare niciodată mai bine ca în termeni de timp (60).

Autorii consacrați care domină cîmpul de producție domină de asemenea piața; ei nu sînt numai cei mai scumpi sau cei mai rentabili, dar și cei mai lizibili și cei mai acceptabili deoarece s-au banalizat la capătul unui proces mai mullt sau mai puțin îndelungat de familiarizare, asociat sau nu unei învățări specifice. Aceasta înseamnă că, prin intermediul lor, strategiile îndreptate împotriva dominației acestora ating întotdeauna și pe consumatorii distinși prin produsele lor distinctive. A impune pe piață, la un moment dat, un nou producător, un produs nou și un nou sistem de gusturi înseamnă a face să alunece în trecut ansamblul producătorilor, produselor și sistemelor de gusturi ierarhizate sub raportul gradului de legitimitate dobîndită. Mișcarea prin care cîmpul de producție se temporalizează definește de asemenea temporalitatea gustului. Datorită

faptului că diferitele poziții ale spațiului ierarhizat al cîmpului de producție (care sînt reperabile, împreună, prin numele galeriilor, instituțiilor, editurilor, teatrelor sau prin numele artiștilor sau școlilor) sînt în același timp gusturi social ierarhizate, orice transformare a structurii cîmpului provoacă o translație a structurii gusturilor, adică a sistemului de distincții simbolice între grupuri : opozițiile omoloage celor ce se stabilesc astăzi între gustul artiștilor de avangardă, gustul „intelectualilor", gustul „burghez" înaintat și gustul „burghez" provincial și care își află mijloacele de expresie pe piețe simbolizate de galeriile Sonnabend, Denise René sau Durand-Ruel, ar fi putut să se exprime la fel de eficient în 1945, într-un spațiu unde Denise René reprezenta avangarda sau, în 1875, atunci cînd această poziție avansată era deținută de Durand-Ruel.

Acest model se impune cu o deosebită evidență astăzi deoarece, datorită unificării cvasiperfecte a cîmpului artistic și a istoriei sale, fiecare act artistic care marchează o dată introducînd o poziție nouă în cîmp „deplasează" întreaga serie a actelor artistice anterioare. Datorită faptului că toată seria „loviturilor" pertinente este practic prezentă în cea din urmă, ca și cele cinci numere deja formate pe cadranul telefonic în cel de al șaselea, un act estetic este ireductibil la oricare alt act situat într-un alt rang în serie, iar seria însăși tinde spre unicitate și ireversibilitate. Astfel se explică faptul că, după cum observă Marcel Duchamp, *revenirile* la stiluri trecute nu au fost niciodată atît de frecvente ca în aceste vremuri de căutare exasperată a originalității

„Caracteristica secolului care se încheie este de a fi ca o dublă *barrelled gun* : Kandinsky, Kupka au inventat abstracțiunea. Apoi abstracțiunea a murit. Nu se mai vorbea despre ea. A reapărut după treizeci și cinci de ani cu expresioniștii abstracți americani. Se poate

spune că cubismul a reapărut sub o formă sărăcită prin școala de la Paris de după război. Dada a reapărut la fel. Foc dublu, un al doilea suflu. E un fenomen caracteristic secolului. Asta nu exista în secolele XVIII sau XIX. După romantism, a fost Courbet. Iar romantismul nu s-a mai întors niciodată. Nici chiar prerafaeliții nu sînt o reluare a romanticilor" (61).

În realitate, aceste reveniri sînt întotdeauna *evidente,* deoarece sînt separate de ceea ce ele regăsesc prin referirea negativă la ceva ce era deja negația (a negației negației etc.) a ceea ce ele regăsesc (acest lucru se poate produce, mai simplu, prin intenția de pastișă, de parodie care implică toată istoria intermediară) (62). În cîmpul artistic, la stadiul actual al istoriei sale, nu este loc pentru naivi și toate actele, toate gesturile, toate manifestările sînt, cum bine spune un pictor, „un fel de semne cu ochiul în interiorul unui mediu" (63) aceste semne cu ochiul, aceste referiri (tăcute și ascunse) la alți artiști, prezenți sau trecuți, afirmă în și prin jocurile distincției o complicitate care-l exclude pe profan, mereu hărăzit să-i scape esențialul, adică tocmai interrelațiile și interacțiunile a căror urmă tăcută este opera. Niciodată structura însăși a cîmpului nu a fost atît de practic prezentă în fiecare act de producție.

Niciodată ireductibilitatea muncii de producere la fabricarea operată de artist nu a apărut într-un mod atît de evident. Mai întîi pentru că noua definiție a artistului și a muncii artistice apropie munca artistului de aceea a „intelectualului" și o face mai mult ca oricînd tributară comentariilor „intelectuale". Critic, dar și șef de școală (ca în cazul lui Restany și al noilor realiști) sau tovarăș de drum contribuind prin discursul reflexiv la producerea unei opere care este întotdeauna într-o anumită măsură propriul său comentariu, sau la reflecția asupra unei arte care încorporează adesea

o reflecție asupra artei, „intelectualul“ nu a participat fără îndoială niciodată atît de direct, prin munca sa asupra artei și artistului, la o muncă artistică ce constă întotdeauna într-o anumită măsură în *a se construi* ca artist. Însoțiți de istorici care scriu cronica descoperirilor lor, de filosofi care le comentează „actele“ și care le interpretează și suprainterpretează operele, artiștii nu pot inventa continuu strategiile de distincție de care depinde supraviețuirea lor artistică decît angajînd în practica lor stăpînirea practică a adevărului practicii lor grație acestei combinații de înșelăciune și naivitate, de calcul și de inocență, de credință și de rea-credință cerute de *jocurile mandarinale*, jocuri cultivate prin cultura moștenită, care au toate comun faptul de a identifica „creația“ cu introducerea de *distanțe*, perceptibile numai de inițiați, în raport cu forme și formule cunoscute de toți. Apariția acestei noi definiții a artei și a meseriei de artist nu poate fi înțeleasă separat de transformările cîmpului de producție artistică constituirea unui ansamblu fără precedent de instituții de înregistrare, de conservare și de analiză a operelor (reproduceri, cataloage, reviste de artă, muzee primind operele cele mai moderne etc.), creșterea personalului destinat, tot timpul sau parțial, *celebrării* operei de artă, intensificării circulației operelor și artiștilor, prin marile expoziții internaționale și multiplicarea galeriilor cu numeroase sucursale în diverse țări etc., totul contribuie la favorizarea instaurării unui raport fără precedent, analog celui cunoscut de marile tradiții ezoterice, între corpul interpreților și opera de artă. Astfel încît ar trebui să fii orb ca să nu vezi că discursul asupra operei nu este un simplu acompaniament, menit să favorizeze înțelegerea și aprecierea, ci un moment al producerii operei, a sensului și valorii acesteia. Va fi însă de ajuns să îl cităm încă o dată pe Marcel Duchamp

„— Ca să ne întoarcem la lucrările dumneavoastră, credeam că R. Mutt, semnătura de pe Fountain, reprezenta numele fabricantului. Am citit însă într-un articol de Rosalind Krauss *R. Mutt, a pun on the German, Armut or poverty*. Sărăcie, aceasta ar schimba cu totul sensul lucrării Fountain.

— Rosalind Krauss ? Fata roșcată ? Nu e deloc vorba despre asta. O puteți dezminți. Mutt vine de la Mott Works, numele unei mari întreprinderi de instrumente de igienă. Numai că Mott era prea identic, l-am transformat atunci în Mutt, căci apăreau pe atunci zilnic benzi desenate numite *Mutt and Jef*, cunoscute de toată lumea. Exista deci, de la bun început, o rezonanță. Mutt, un caraghios mic și gras, Jef un mare slăbănog... Voiam un nume diferit. Și am adăugat Richard... Richard, sună bine pentru un pisoar ! Vedeți, contrariul sărăciei... Și nici chiar asta, numai R. R. Mutt.

— Care este interpretarea posibilă a Roții de Bicicletă ? Se poate vedea aici integrarea mișcării în opera de artă ? Sau un punct de plecare fundamental, în genul chinezilor care au inventat roata ?

— Această mașină este lipsită de vreo intenție, în afara aceleia de a mă debarasa de aparența operei de artă. Era o fantezie. Nu o consideram o «operă de artă». Doream să isprăvesc cu pofta de a crea opere de artă. De ce trebuie ca operele să fie statice ? Lucrul — roata de bicicletă — a apărut înaintea ideii. Fără intenția de a-l flata, în nici un caz ca să spun «Eu am făcut asta și nimeni, niciodată, nu a făcut-o înaintea mea». Originalele nu au fost de altfel vîndute niciodată.

— Și cartea de geometrie expusă intemperiilor ? Se poate spune că este vorba de ideea de a integra timpul în spațiu ? Jucîndu-se cu cuvintele «geometrie în spațiu și timp», ploaie sau soare, care ar reuși să transforme cartea ?

— Nu. La fel de puțin ca și ideea de a inte-

gra mișcarea în sculptură. Nu era decît umor. Umor de-a dreptul, umor. Pentru denigrarea seriozității unei cărți de principii"

Se observă aici, dezvăluită direct, introducerea de sens și de valoare operată de comentariu și de comentarea comentariului și la care va contribui la rîndul ei dezvăluirea, naivă și înșelătoare totodată, a falsității comentariului. Ideologia operei de artă inepuizabile, sau a lecturii ca re-creare, maschează, prin cvasidezvăluirea ce se observă adesea în obiectele credinței, faptul că opera este într-adevăr făcută nu de două ori, ci de o sută de ori, de o mie de ori, de către toți cei care se interesează de ea, care dobîndesc un profit material sau simbolic din a o citi, a o clasa, a o descifra, a o comenta, a o reproduce, a o critica, a o combate, a o cunoaște, a o poseda. Îmbogățirea însoțește îmbătrînirea cînd opera reușește să intre în joc, cînd devine o miză și cînd își încorporează astfel o parte a energiei produse prin lupta al cărei obiect este. Lupta, care trimite opera în trecut, este totodată cea care îi asigură o formă de supraviețuire : smulgînd-o din starea de literă moartă, de simplu obiect al lumii destinat legilor obișnuite ale îmbătrînirii, ea îi asigură cel puțin eternitatea tristă a dezbaterii academice (64).

Un „descoperitor" *

Într-o zi, în 1950, unul dintre prietenii mei, Robert Carlier, îmi spune „Ar trebui să citiți manuscrisul unui scriitor irlandez care scrie în franceză. Se numește Samuel Beckett. Șase editori l-au refuzat deja". Conduceam de doi ani Éditions de Minuit. Cîteva săptămîni mai tîrziu, observ trei manuscrise pe unul din birourile noastre *Molloy*, *Malone moare*, *Cel fără nume*, cu acest nume de autor necunoscut și părînd deja familiar. Din acea zi am știut că voi fi, poate, editor, vreau să spun un adevărat editor. De la primul rînd — „Sînt în camera mamei mele. Eu sînt cel ce locuiesc în ea acum. Nu știu cum de-am ajuns aici" —, de la primul rînd, frumusețea zdrobitoare a acestui text mă izbi. Am citit *Molloy* în cîteva ore, cum nu am citit vreodată o carte. Or, nu era un roman publicat de unul din confrații mei, una din acele capodopere consacrate de care eu, ca editor, nu aveam niciodată parte

---

* Acest text de Jérôme Lindon asupra lui Samuel Beckett, apărut în *Cahiers de L'Herne* în 1976, a fost scris inițial pentru un număr omagial publicat de John Calder în engleză, cu ocazia premiului Nobel, în 1969.

era un manuscris inedit, și nu numai inedit: refuzat de mai mulți editori. Nu-mi venea să cred. Am văzut-o pe Suzanne, soția lui, a doua zi, și i-am spus că mi-ar face plăcere să scot aceste trei cărți cît mai repede cu putință, dar că nu eram prea bogat. Ea se obligă să ducă contractele lui Samuel Beckett și mi le readuse semnate. Era la 15 noiembrie 1950. Samuel Beckett trecu să ne vadă la birou cîteva săptămîni mai tîrziu. Suzanne mi-a povestit apoi că se întorsese acasă foarte posomorît. La mirarea ei, temîndu-se să nu fi fost decepționat de acest prim contact cu editorul său, el i-a răspuns că, dimpotrivă, ne-a găsit pe toți foarte simpatici și era numai disperat la ideea că publicarea lui *Molloy* ne va duce la faliment. Cartea ieși pe 15 martie. Tipograful, un alsacian catolic, temîndu-se ca lucrarea să nu fie urmărită pentru atentat la bunele moravuri, omisese cu prudență să-și treacă numele la sfîrșitul volumului.

Un antreprenor*

Conducîndu-și întreprinderea ca un om de afaceri, transformînd-o într-un adevărat imperiu financiar printr-o serie neîntreruptă de cumpărări și de fuziuni (între 1958 și 1965), el vorbește limbajul fără ocolișuri ori eufemisme al gestionarului și organizatorului „Le-am spus doar responsabililor acestor edituri Ne vom alia pentru a încerca să ne dezvoltăm de comun acord afacerile. O dată grupul format, ne-am specializat. De exemplu, Amiot-Dumont îi avea ca autori pe André Castelot și Alain

---

* Toate citatele sînt luate dintr-un interviu al lui Sven Nielsen, P.D.G. al editurii Presses de la Cité, în R. Priouret, *La France et le Management*, Paris, Denoël, 1968, p. 268—292.

Decaux care sînt istorici cu o mare audiență. I-am îndreptat spre Perrin, pe care l-am specializat în istorie". „Unele din aceste edituri s-au integrat în grupul nostru și au devenit aici sectoarele noastre interne. (...) Pentru celelalte, considerăm că avem majoritatea absolută. (...) Între aceste întreprinderi distincte, devenite oarecum filiale, am făcut interfuziuni". Editorul comandă cărți, sugerează subiecte, alege titlurile „Credem că latura creatoare a editorului a crescut mult în anii de după război. Aș avea multe să vă povestesc în acest domeniu. O ultimă întîmplare privește cartea lui Émile Servan-Schreiber. (...) E un prieten, un om încîntător, plin de amintiri. I-am spus «Scrieți-le așa cum le povestiți»" „Remy ? I-am cerut la început o prefață pentru un volum asupra Zidului Atlanticului. Cîtva timp după aceea, ne-a propus un manuscris. A venit într-o zi să ne vadă, în căutarea unui subiect ; i-am propus «linia de demarcație». A scris zece. Toate sînt niște *best-sellers*". Comanda este însoțită adesea de avansuri financiare : „Un scriitor vine să ne vadă. Poartă în el o carte, îți înmînează un rezumat. Îl găsești interesant. Adaugă «Îmi trebuie un avans ca să trăiesc cît timp voi scrie cartea». (...) Astfel, editorul se transformă în cea mai mare parte a timpului în bancher. (...) Autorii deja consacrați ajung să aibă uneori conturi de avansuri destul de impresionante." Atent la cerere, editorul profită de prilejurile pe care le oferă actualitatea și îndeosebi acțiunea marilor mijloace de comunicație „Arătați imagini din Hong Kong și imediat un fermier care n-a auzit vreodată vorbindu-se de el și căruia îi deschideți fereastra lumii este în căutarea unei cărți despre Hong Kong. Televiziunea îi aduce o imagine de vis, iar noi completăm acest vis." Pentru a atrage clientul, nu dă înapoi din fața procedeelor de valorizare obișnuite în comerț „Prezentarea este totuși un element de

vînzare foarte important căci, în momentul de față, în epoca supratensionată pe care-o trăim, trebuie să atragi privirea. Cartea, oricare ar fi, trebuie deci să fie prezentată ca un fel de afiș îndrăgit de public." Bineînțeles, Gallimard reușise să creeze un gen șic, cu copertele albe broșate, mărginite de un chenar roșu — stilul cămașă de noapte ; cîți alții ar putea folosi o metodă asemănătoare ?". Pentru a permite fiecărei categorii de produs să-și găsească lesne clienții, trebuie să procedeze la un marcaj clar al produselor sale, deci la o specializare a unităților de producție „Trebuie ca atunci cînd se gîndește la memorii sau la biografii, publicul să se gîndească la Plon. Literatură modernă Julliard. Pentru un autor, aș spune aproape academic Perrin (...). Sport, televiziune sau actualități Solar. Cărți pentru copii și adolescenți : Rouge et Or. Benzi desenate : Artima. Mari romane și romane documentare : Presses de la Cité. Dacă vrea o carte de buzunar, trebuie să se gîndească la Presses-Pocket. Avem chiar și editura de avangardă prin Christian Bourgois. Am vrea să ajungem pînă acolo încît cumpărătorul eventual să recunoască din vitrină, chiar din vitrină, fiecare din colecțiile noastre. Publicul urmărește mai mult decît se crede eticheta unei edituri". Nimic nu evidențiază mai bine modul cum Sven Nielsen concepe rolul de editor ca proiectul său pentru cartea de buzunar : „Se scoate la început o carte de cincisprezece franci plăcut prezentată, care atrage privirea în bunul sens al cuvîntului, adică dă lămuriri asupra conținutului și a editurii. După doi ani, cînd tirajul normal s-a epuizat, faceți atunci o carte de buzunar, dar la un preț încă și mai ieftin, aproape de ziar — hîrtie foarte obișnuită, coperta de asemenea. La nevoie cu publicitatea înăuntru. Un obiect care se aruncă după lectură. Căci, și la cumpărător, cartea de buzunar de doi franci ia locul unei lucrări de cincisprezece

franci. Și ar trebui, în sfîrșit, găsit un circuit de distribuție paralelă, altul decît cel al librarului. Bineînțeles, fiecare tiraj ar fi făcut la nivelul vînzării prevăzute. Ca și la ziare, retururile sînt date la deșeurile de hîrtie".

Paradoxul lui Ben artistul : poate arta să spună adevărul artei ?

„Situația *nou* realistă, situația pop, înseamnă situația Duchamp (...). Ceea ce căutăm noi, este o *situație post-Duchamp*. O *situație* post-Duchamp nu poate să fie decît atunci cînd ți-ai dat seama de situație și cînd încerci să o schimbi (...). La Mozart, noutatea era frumosul, la Wagner la fel, cînd a apărut (...), noutatea în artă este ceea ce este frumos (...). Toate tablourile dintr-un salon vor să spună, fără excepție, «Priviți-mă, vă rog»... din moment ce sînt diferite unele de altele. Atunci, într-o zi, mi s-a cerut un tablou într-o expoziție de grup (...). Atunci (...) am scris, «priviți-mă, vă rog, nu le priviți pe celelalte» (...). E unul care spune «tot tabloul e albastru». Un altul care spune «și mai și», «tu ai tras o linie, eu nu trag nici una». Unul care spune «și mai și, fac un rahat din lemn». «Și mai și nu fac nimic» «Ce-aș putea face mai grozav, chiar nimic ? Omor spectatorii». «Și mai și, arunc în aer pămîntul». E un lucru imposibil (...). Arta e un joc de megaloman, vreau să fiu cel mai tare (...). Ne-am dat seama că pentru a fi mai tari decît ceilalți, trebuie să fim cei mai slabi. Ne-am dat seama că pentru a fi cei mai mari, nu trebuie să fim mari. Pentru că toți vor să fie mari (...). Ce găsim într-o operă de artă ? Lemn. Am pus lemn. Șevalet, am pus șevalet. Pînză, am pus pînză. Pictură, am pus pictură. Culoare, am pus culoare. Dar mai există și artistul. Am pus artistul. Mai e și maică-sa, mai sînt a-

liantele, influențele, mai sînt ideologia, politica, țara. Găsim de toate. Am pus totul. Există gelozia, există ambițiile sale (...). Ceea ce este interesant, e să spui, o dată ce ai toată arta pe perete privind-o doar acum ce trebuie să schimbi pentru a schimba arta, pentru a aduce ceva, pentru că niciodată n-am repaus în discuție noțiunea de frumos, de creație (..). Fără îndoială, pentru a face ceva nou, nu mai trebuie să faci ceva nou, totuși tocmai pentru a face ceva nou nu trebuie să faci ceva nou (...). Cînd ești artist, nu poți să nu fii artist. Aici e ceea ce mă interesează (...). Nu te poți schimba, aceasta este *mea culpa* pe care am trimis-o la Roma sub formă de autocritică. Este lamentabil, pentru că nici n-ar fi trebuit s-o expun". (Ben Vautier, Interviu televizat, 1975).

Acest joc al adevărului nu oferă mereu decît semiadevăruri astfel, legea distincției este numită, dar pentru a fi imediat redusă la dimensiunea sa psihologică sau morală, gelozie, megalomanie, deci imputabilă numai naturii, incorigibil „egoiste" a artistului. La fel, limitarea esențială a expresiei artistice este afirmată, dar sub o formă neutralizată și psihologică („cînd ești artist, nu poți să nu fii artist"). În ciuda similitudinilor aparente și a falselor alianțe favorizate de vagul artistic al terminologiilor, amestecul de umor și de sinceritate ce le conferă eficacitatea specifică — și farmecul — ajunge pentru a distinge aceste manifestări *cu adevărat* artistice de formele de conceptism artistic pe care le-au elaborat anumite fracțiuni de intelectuali, semiologi neosuprarealiști, psihanaliști neodadaiști și filosofi neomallarméeni care își acoperă prestidigitațiile conceptuale cu o dublă haină de legitimitate, încercînd să acumuleze autoritatea științei și prestigiile artei, scăpînd totodată de exigențele specifice și ale uneia și ale celeilalte.

1. Asupra comerţului în societăţile indo-europene ca „meserie fără nume", de nenumit, a se vedea E. Benveniste, *Le vocabulaire des institutions européennes*, Paris, Éd. de Minuit, 1969, p. 139 şi urm. ; asupra economiei precapitaliste ca „economie" denegată, vezi P. Bourdieu, *Algérie 60*, Paris, Éd. de Minuit, 1977, p. 19—43.

2. Ghilimelele vor arăta de acum încolo că este vorba de „economie" în sensul restrîns al economismului.

3. „Marele" editor, ca şi „marele" negustor, asociază prudenţa „economică" (este ironizată adesea gestiunea sa de „tată de familie") îndrăznelii intelectuale, distingîndu-se astfel de cei care se condamnă, cel puţin „economic", deoarece angajează aceeaşi îndrăzneală sau aceeaşi dezinvoltură în afacerea comercială şi în acţiunea intelectuală (fără a mai vorbi de cei care combină imprudenţa economică cu prudenţa artistică : „O eroare în calcularea preţului de cost sau a tirajelor poate produce catastrofe, chiar dacă vînzările sînt excelente. Cînd Jean-Jacques Pauvert a pus în lucru reeditarea dicţionarului Littré, afacerea se anunţa fructuoasă datorită numărului neaşteptat de subscripţii. Dar, la apariţie, s-a dovedit că o eroare de estimare a preţului de cost ducea la pierderea a cincisprezece franci pe exemplar. Editorul a fost silit să cedeze operaţiunea unui confrate." — B. Demory, „Le livre à l'âge de l'industrie", *L'Expansion*, octombrie 1970, p. 110). Se înţelege mai bine astfel cum Jérôme Lindon a putut să strîngă în acelaşi timp sufragiile marelui editor „comercial" şi ale micului editor de avangardă : „Un editor, cu o echipă foarte mică şi puţine cheltuieli generale, poate reuşi din plin impunîndu-şi personalitatea. Asta îi cere o disciplină foarte strictă, căci se află prins între asumarea echilibrului financiar, pe de o parte, şi tentaţia de creştere, pe de alta. Am o mare admiraţie pentru Jérôme Lindon, director la Editions de Minuit, care a ştiut să menţină acest echilibru dificil de-a lungul întregii sale vieţi de editor. A ştiut să facă să prevaleze ceea ce îi plăcea şi numai atît, fără a se lăsa sustras pe parcurs. Este nevoie de editori ca el pentru a se naşte noul roman şi de editori ca mine pentru a reflecta diferitele aspecte ale vieţii şi creaţiei" (R. Laffont, *Editeur*, Paris, Laffont, 1974, p. 291—292). „Era în timpul războiului din Algeria şi pot spune că, vreme de trei ani, am trăit ca un militant al F.L.N., devenind totodată editor. La Éditions de Minuit, Jérôme Lindon, care a fost întotdeauna pentru

mine un exemplu, denunța tortura". (F. Maspero, „Maspero în bătaia focului", *Nouvel Observateur*, 17 septembrie 1973).

4. Această analiză, care se aplică în primul rînd noilor opere de autori necunoscuți, este valabilă și în cazul operelor nerecunoscute sau declasate și chiar „clasice" care pot face întotdeauna obiectul unor „redescoperiri", unor „reluări" și unor „noi lecturi" (de unde și atîtea producții filosofice, literare, teatrale inclasabile, a căror paradigmă este regia de avangardă a textelor tradiționale).

5. Nu întîmplător rolul de *cauțiune* care revine negustorului de artă este deosebit de vizibil în domeniul picturii, unde investiția „economică" a cumpărătorului) (sau colecționarului) este incomparabil mai importantă decît în materie de literatură sau chiar de teatru. Raymonde Moulin observă că „contractul semnat cu o galerie importantă are valoare comercială și că negustorul este, în ochii amatorului, „garantul calității operelor" (R. Moulin, *Le marché de la peinture en France*, Paris, Ed. de Minuit 1967, p. 329).

6. Se înțelege de la sine că, în funcție de poziția în cîmpul de producție, acțiunile de valorizare pot varia de la recurgerea deschisă la tehnicile publicitare (publicitate în presă, cataloage etc.) și la presiunile economice și simbolice (de exemplu asupra juriilor care distribuie recompensele sau asupra criticilor) pînă la refuzul de sus și puțin ostentativ al oricărei concesii făcute epocii care poate fi, după un timp, forma supremă de impunere a valorii (accesibilă numai cîtorva).

7. Reprezentarea ideologică transfigurează funcții reale editorul sau negustorul, care-i consacră cea mai mare parte din timpul său, poate organiza și raționaliza singur difuzarea operei care, mai ales poate în cazul picturii, este o întreprindere considerabilă, presupunînd informare asupra locurilor de expunere „interesante" și mijloace materiale. Dar mai ales, el singur, acționînd ca intermediar și ca ecran, poate permite producătorului să întrețină o reprezentare charismatică, adică inspirată și „dezinteresată", a persoanei și activității sale, făcîndu-l să evite contactul cu piața și eliberîndu-l de sarcinile în același timp ridicole, demoralizante și ineficace (cel puțin simbolic), legate de valorizarea operei sale. (Probabil că meseria de scriitor sau de pictor, și reprezentările corespunzătoare, ar fi fost cu totul diferite dacă producătorii ar fi trebuit să asigure ei înșiși comercializarea produselor lor și dacă ar fi depins direct, în condițiile lor de existență, de sancțiunile pieții sau de instanțe care nu cunosc și nu recunosc decît aceste sancțiuni, cum sînt editurile „comerciale").

8. Pentru cei care nu vor ezita să opună acestor analize reprezentarea ironică a relațiilor „confraterne“ dintre producători, ar trebui amintite toate formele de concurență neloială, între care *plagiatul* (mai mult sau mai puțin abil mascat) nu este decît cea mai cunoscută și cea mai vizibilă, sau violența, cu totul simbolică, desigur, a agresiunilor prin care producătorii urmăresc să-și *discrediteze* concurenții (nu putem decît să trimitem la istoria recentă a picturii care oferă numeroase exemple, unul din cele mai tipice fiind, pentru a nu pomeni decît morți, relația dintre Yves Klein și Piero Manzoni).

9. Aceste analize le continuă în detaliu pe cele făcute în legătură cu croitoria de lux unde mizele economice și, totodată, strategiile de denegare sînt mult mai evidente (cf. P. Bourdieu și Y. Delsaut, „Le couturier et sa griffe : contribution à une théorie de la magie“, *Actes de la recherche,* I, 1, ianuarie 1975, p. 7—36), precum și în legătură cu filosofia, accentul fiind pus în acest caz pe contribuția pe care interpreții și comentatorii o aduc la recunoașterea ca renecunoaștere a operei (cf. P Bourdieu, „L'ontologie politique de Martin Heidegger“, *Actes de la recherche* I, 5—6, noiembrie 1975, p. 109—156). Este vorba aici nu de *a aplica* la noi cîmpuri cunoașterea proprietăților generale ale cîmpurilor care au putut fi stabilite aiurea, ci de a încerca să aducem la *un nivel de explicitare și de generalitate mai mare legile invariante ale funcționării și schimbării cîmpurilor de luptă* prin confruntarea mai multor cîmpuri (pictură, teatru, literatură, jurnalism) unde, din motive putînd să țină fie de natura datelor accesibile, fie de proprietăți specifice, diferitele legi nu se lasă descoperite cu egală ușurință. Acest demers se opune atît formalismului teoreticist, care își este sieși propriul obiect, cît și empirismului ideologic, destinat acumulării scolastice de propoziții falsificabile.

10. Cîteva exemple între altele posibile : „Cunosc un pictor de calitate din punct de vedere al meseriei, materiei etc., dar ceea ce face el este în ochii mei exclusiv comercial ; fabrică, ca și cum ar face franzele (...). Cînd artiștii devin foarte cunoscuți, au tendința să-și fabrice lucrările“ (Director de galerie, interviu). Avangardismul nu oferă adesea altă garanție a convingerii sale decît indiferența față de bani și spiritul său de contestare : „Banii nu contează pentru el dincolo chiar de serviciul public, el concepe cultura ca un instrument de contestare“ (A. de Baecque, „Faliment la teatru“, *L'Expansion,* decembrie 1968).

11. Pentru a rămîne în limitele informației disponibile (cea oferită de foarte izbutita anchetă a lui Pierre Guetta, *Le théâtre et son public* xerografiat, Paris, Ministerul afacerilor culturale, 1966, 2 vol.),

nu am citat decît teatrele avute în vedere de acest studiu. Din 43 de teatre recenzate în 1975 în ziarele specializate (exclusiv teatrele subvenționate), 29 (adică 2/3) oferă spectacole care aparțin evident teatrului de bulevard ; 8 prezintă operele clasice sau neutre (în sensul de „ne-cotate“) și 6, toate situate pe malul stîng, prezintă opere care pot fi considerate ca aparținînd teatrului intelectual.

12. Aici, ca și în continuare, „burghez“ este o stenografie pentru „fracțiuni dominante ale clasei dominante“ cînd este folosit ca substantiv sau, cînd este adjectiv — „structural legat de aceste fracțiuni“. „Intelectual“ funcționează în același fel pentru „fracțiuni dominate ale clasei dominante“

13. Analiza suprapunerilor clientelei diferitelor teatre confirmă aceste analize la o extremitate, TEP, care își recrutează aproape jumătate din clientelă din fracțiunile dominate ale clasei dominante, își „împarte“ publicul cu celelalte teatre „intelectuale“ (TNP, Odéon, Vieux Colombier, Athénée) ; la cealaltă extremitate, teatrele de bulevard (Antoine, Variétés) al căror public este compus aproape pe jumătate din patroni și cadre superioare cu soțiile lor între cele două categorii, Comédie française și Atelier își „schimbă“ spectatorii cu toate teatrele.

14. O analiză mai amănunțită ar distinge un întreg ansamblu de opoziții (sub diferitele raporturi avute în vedere mai sus) în sînul teatrului de avangardă sau chiar al teatrului de bulevard. O lectură atentă a statisticilor frecventării teatrelor sugerează astfel că se pot opune un teatru burghez „șic“ (Théâtre de Paris, Ambassadeurs, care prezintă opere — *Comment réussir en affaires* (Cum să reușești în afaceri) și *Photo-finish* de P. Ustinov — lăudate de *Figaro* — 12/2/64 și 6/1/64 — și chiar, în primul caz, de *Nouvel Observateur* — 5/3/64), cu un public de burghezi cultivați, mai degrabă parizieni și frecventînd asiduu teatrul, și un teatru burghez mai mult pentru „marele public“, prezentînd spectacole „pariziene“ (Michodière — *La preuve par quatre*, de Félicien Marceau —, Antoine — *Mary, Mary,* —, Variétés —, *Un homme comblé* (Un om copleșit) de J. Deval, violent criticate, primul de *Nouvel Observateur* — 12/2/64 — și celelalte două de *Figaro* — 26/9/63 și 28/12/64 —, cu un public mai provincial, mai puțin familiarizat cu teatrul și mai mic-burghez (cadre medii și mai ales artizani și comercianți). Deși nu este posibil de a o verifica statistic (cum am încercat să o facem pentru pictură și literatură), totul pare să indice că autorii și actorii acestor diferite categorii de teatre se opun tot după aceleași principii. Astfel, în vreme ce marile vedete ale pieselor de succes pe

bulevard (cel mai adesea plătite și după procentajul încasărilor) puteau să cîștige pînă la 2.000 de franci pe seară în 1972, iar actorii „cunoscuți" între 300 și 500 de franci de reprezentație, actorii de la Comédie française (societari, societari onorifici și pensionari), mai puțin plătiți la o reprezentație decît capetele de afiș ale teatrelor particulare, beneficiază de o sumă fixă lunară la care se adaugă suplimentări pentru fiecare reprezentație, iar pentru societari o parte din beneficiul anual care variază după vechime ; cît privește actorii de pe micile scene de pe malul stîng, ei sînt hărăziți instabilității serviciului și veniturilor extrem de modeste.

15. Cf. M. Descotes, *Le public de théâtre et son histoire*, Paris, PUF, 1964, p. 298. Acest gen de șarjă nu ar fi atît de frecvent în operele teatrale (mă gîndesc, de exemplu, la parodia noului roman în *Haute-fidélite* (Mare fidelitate) de Michel Perrin, 1963) ori, și mai mult, în scrierile criticilor, dacă autorii „burghezi" nu ar fi siguri că au asigurată complicitatea publicului „burghez" atunci cînd se răfuiesc cu autorii de avangardă, aducînd sprijinul lor „intelectual" „burghezilor" care se simt sfidați sau condamnați de „teatrul intelectual".

16. Un singur exemplu pentru a sugera puterea și pregnanța acestor taxinomii : se cunoaște din ancheta statistică asupra gusturilor clasei că preferințele „intelectualilor" și ale „burghezilor" se pot cristaliza în jurul opoziției între Goya și Renoir ; or, trebuind să descrie destinele opuse a două fete de portăreasă, una hărăzită unei căsătorii modeste, cealaltă devenită proprietară a unui întreg etaj cu terasă, Françoise Dorin o compară pe prima cu un Goya, pe a doua cu un Renoir (F. Dorin, *Le Tournant*, Paris, Juillard, 1973, p. 115).

17. Jean Dutourd, multă vreme critic la *France-Soir*, este și mai categoric : „A căutat în ianuarie, la ora opt seara, pe străduțele înzăpezite, Casa de Cultură din Nanterre, din Courneuve, din Aubervilliers, din Boulogne, îți provoacă o tristețe fără seamăn. Cu atît mai mult cu cît știi dinainte ce te așteaptă : în nici un caz o sărbătoare, un spectacol încîntător dat de oameni spirituali, ci exact contrariul, adică vreo sinistră societate laică de binefacere, o piesă neghiob progresistă, bîiguită de amatori, un public de mici burghezi și de provinciali, ascultînd cu bunăvoință, dar pînă la urmă puțin distractivă. (J. Dutourd, *Le paradoxe du critique*, Flammarion, 1971, p. 17). (Statistica oferă o bază obiectivă relației, observate de polemica „burgheză", între teatrul de avangardă — adică de periferie sau de pe malul stîng — și publicul mic-burghez și de la periferie — adică de stînga și de pe malul stîng : muncitorii, maiștrii și

tehnicienii — care reprezintă numai 4% din ansamblul publicului teatrelor —, funcționarii și cadrele medii și, în sfîrșit, profesorii, nu se distribuie deloc la întîmplare între diferitele teatre). Aceeași intenție, orientată numai de intuiția socială, la cei care țin să amintească faptul că, dacă muzeele sînt accesibile „profesorilor", numai „lumea bună" frecventează galeriile.

18. Ceea ce cumperi nu este un ziar, ci un principiu generator de luări de poziție definit printr-o anumită *poziție* distinctivă într-un cîmp de principii generatoare instituționalizate de luări de poziție și se poate afirma că un cititor se va simți cu atît mai complet și mai adecvat exprimat cu cît omologia va fi mai deplină între poziția ziarului său în cîmpul organelor de presă și poziția pe care o ocupă el însuși în cîmpul claselor (sau fracțiunilor de clasă), fundament al principiului generator al opiniilor sale.

19. Analiza suprapunerilor clientelei confirmă că *France-Soir* este foarte aproape de *Aurore*; că *Figaro* și *Express* sînt la distanță aproape egală de toate celelalte (*Figaro* inclinînd mai degrabă spre *France-Soir*, în vreme ce *Express* inclină spre *Nouvel Observateur*); și că *Le Monde* și *Nouvel Observateur* formează un ultim ansamblu.

20. Cadrele din sectorul particular, inginerii și profesiunile liberale se disting printr-un indice mediu de lectură globală și un indice de lectură al ziarului *Le Monde* mult mai ridicat decît al comercianților și industriașilor (primii rămînînd mai aproape de industriași prin ponderea lecturilor de nivel scăzut — *France-Soir, Aurore*, în ansamblul lecturilor lor — ca și printr-un indice ridicat de lectură a organelor de informație economică, *Les Echos, Information, Entreprise* —, în vreme ce ultimii se apropie de profesori prin indicele lor de lectură a revistei *Nouvel Observateur*).

21. Această artă a concilierii și compromisului atinge desăvîrșirea artei pentru artă în cazul ziaristului de la *La Croix* care-și însoțește aprobarea necondiționată cu argumente atît de subtil articulate, cu litote în dublă negație, cu nuanțe de rezervă și revizuiri față de propriile sale spuse încît acea *conciliatio oppositorum* din final, atît de naiv iezuită, între „fond și formă", cum ar spune-o el însuși, pare a se impune de la sine: „Turnanta, am spus-o, mi se pare o operă admirabilă, în fond și formă. Nici nu e nevoie să mai amintesc că îi va irita pe mulți. Așezat din întîmplare alături de un suporter fidel al avangardei, i-am observat toată seara furia reținută. Nu voi conchide totuși din atît că Françoise Dorin a fost nedreaptă cu anumite experimente onorabile — chiar dacă adesea plictisitoare — ale teatrului contemporan

(...). Iar dacă ea susţine în final — intervenţia fiind discretă — triumful «Bulevardului» — însă a unui bulevard el însuşi de avangardă —, aceasta este pentru că un maestru ca Anouilh s-a situat de mult timp ca ghid la întretăierea celor două drumuri" (Jean Vigneron, *La Croix*, 21 ianuarie 1973).

22. Logica funcţionării cîmpurilor de producţie a bunurilor culturale, cîmpuri de luptă favorizînd strategiile de distincţie, face ca produsele funcţionării lor, fie că e vorba de crearea de modă sau de romane, să fie predispuse să funcţioneze *diferenţiat*, ca instrumente de distincţie, mai întîi între fracţiuni şi apoi între clase.

23. Putem avea încredere în criticii cei mai apreciaţi pentru felul cum se conformează aşteptărilor publicului lor atunci cînd ne asigură că nu îmbrăţişează niciodată opinia cititorilor lor şi că li se întîmplă adesea să o combată. Astfel, Jean-Jacques Gautier (J. J. Gautier, *Théâtre d'aujourd'hui*, Paris, Julliard, 1972, p. 25—26) spune pe drept cuvînt că principiul eficacităţii cronicilor sale constă nu într-o adaptare demagogică la public ci într-un *acord obiectiv*, care implică o deplină sinceritate între critic şi public, indispensabilă şi pentru a fi *crezut*, deci pentru a fi eficace.

24. Sub acest aspect, simetria nu este perfectă între cei doi poli şi „intelectualii" în sens obişnuit (adică, *grosso modo*, producătorii producînd îndeosebi pentru alţi producători) pot mai uşor să ignore poziţiile opuse, cu toate că, cel puţin în calitate de element contrastant şi martor al unei stări „depăşite", acestea orientează încă în mod negativ ceea ce ei numesc „experimentul" lor.

25. Aceeaşi poziţie într-o structură omoloagă dă naştere la aceleaşi strategii. A. Drouant, negustorul de tablouri, denunţă „impostorii de stînga, false genii pentru care falsa originalitate ţine loc de talent" (Galerie Drouant, Catalog 1967, p. 10).

26. Este interesant că, după cum remarcă Louis Dandrel în critica sa la *Turnanta*, aceste strategii rezervate pînă acum polemicilor filosofico-politice ale eseiştilor politici, mai direct confruntaţi cu o critică obiectivantă, îşi fac astăzi apariţia pe scena teatrelor de bulevard, locuri prin excelenţă ale certitudinii burgheze „Cunoscut teren neutru sau zonă depolitizată, teatrul de bulevard se înarmează pentru a-şi apăra inegritatea. Majoritatea pieselor prezentate în acest început de stagiune amintesc de teme politice sau sociale aparent folosite ca nişte intrigi oarecare (adultere şi celelalte) ale mecanismului imuabil al acestui stil comic servitori sindicalizaţi la Félicien Marceau, grevişti la Anouilh, tînăra generaţie nonconformistă la mai toată lumea" (*Le Monde*, 13 ia-

nuarie 1973). Faptul că, după cum bine o arată *Turnanta*, opoziția dintre ariergardă și avangardă, formă eufemistică a opoziției dintre dreapta și stînga, este trăită în formele opoziției dintre modern (care-trăiește-în-pas-cu-vremea) și depășit, adică între tineri și bătrîni, arată că îngrijorarea în stare să provoace aceste strategii defensive s-a strecurat prin intermediul tinerei generații, direct lezată de transformările modului de reproducere în vigoare.

27. „Este vorba aici de un fel de talent care denigrează noul cinema, care imită în privința asta noua literatură, aversiune lesne de înțeles. Atunci cînd o artă presupune un anumit talent, impostorii se prefac a-l disprețui, socotindu-l prea greoi ; mediocrii aleg căile cele mai accesibile“ (Louis Chauvet, *Le Figaro,* 5 decembrie 1969).

28. „Un film nu este demn de noul cinema dacă termenul de contestare nu figurează în expunerea de motive. De precizat că în acest caz nu vrea să spună absolut nimic“ (Louis Chauvet, *Le Figaro,* 4 decembrie 1969).

29. „Plăcerea sa nu ar fi oare aceea de a aduna cele mai grosolane provocări erotico-masochiste anunțate prin cele mai emfatice profesiuni de credință lirico-metafizice și de a vedea pseudo-inteligenția pariziană înnebunită după aceste banalități sordide ?“ (C.B., *Le Figaro,* 20—21 decembrie 1969).

30. „Nu ești informat așa, există unele artificii pe care le simți... Nu știam precis ceea ce făceam. Sînt unii care trimiteau dedicații, eu n-o știam (...). Informația înseamnă a simți vag, a avea chef să spui unele lucruri și să nimerești... E vorba de sentimente, nu de informații“ (Pictor, interviu).

31. J. J. Gautier, *op. cit.,* p. 26. Editorii știu la fel de bine că succesul unei cărți depinde de locul publicării știu ce este „făcut pentru ei“ și ce nu este și observă că o anumită carte „care era pentru ei“ (Gallimard) a fost un eșec la un alt editor (Laffont). Potrivirea între autor și editor și apoi între carte și public este astfel rezultatul unei serii de alegeri care fac toate să intervină imaginea de marcă a editorului în funcție de această imagine autorii își aleg editorul, care-i alege în funcție de ideea pe care o are el însuși despre editura sa, iar cititorii introduc și ei în alegerea pe care o fac imaginea pe care o au despre editor („Minuit, e ceva dificil“), ceea ce contribuie fără îndoială la eșecul cărților „deplasate“ Acest mecanism este cel care îl îndreptățește să spună, pe bună dreptate, pe un editor : „fiecare editor este cel mai bun în categoria sa“

32. Se spune că Jean-Jacques Nathan (Fernand Nathan), cunoscut ca fiind înainte de toate un „ges-

tionar", defineşte editarea drept o „meserie înalt speculativă" hazardul este într-adevăr imens şi şansele de a-ţi redobîndi banii cînd editezi un tînăr scriitor sînt infime. Un roman care e lipsit de succes are o durată de viaţă (pe termen scurt) care poate fi mai mică de trei săptămîni ; apoi sînt exemplarele pierdute, distruse sau prea murdare ca să mai fie returnate, şi cele care se recuperează ca hîrtie fără valoare. În caz de succes mediu pe termen scurt, o dată scăzute cheltuielile de editare, drepturile de autor şi cheltuielile de difuzare, editorului îi rămîn în jur de 20% din preţul de vînzare din care trebuie să amortizeze exemplarele nevîndute, să-şi finanţeze stocul, să plătească cheltuielile generale şi impozitele. Dar atunci cînd o carte îşi prelungeşte cariera dincolo de primul an şi intră în „fond", ea constituie un mijloc de „decolare" financiară care asigură bazele unei previziuni şi ale unei „politici" de investiţii pe termen lung : prima ediţie amortizînd cheltuielile fixe, cartea poate fi retipărită cu preţuri de cost considerabil reduse şi asigură astfel venituri regulate (venituri directe ca şi drepturi anexe, traduceri, ediţii de buzunar, vînzare la televiziune sau pentru cinema) care permit finanţarea unor investiţii mai mult sau mai puţin riscante, ele însele de natură să asigure, în timp, creşterea „fondului".

33. Lungimile foarte inegale ale duratei ciclului de producţie fac să fie total lipsită de sens comparaţia bilanţurilor anuale ale diferitelor edituri bilanţul anual dă o idee cu atît mai inadecvată asupra situaţiei reale a întreprinderii cu cît ne îndepărtăm mai mult de întreprinderile cu rotaţie rapidă, adică pe măsură ce creşte partea produselor cu ciclu lung în ansamblul întreprinderii. Într-adevăr, fiind vorba, de exemplu, de evaluarea stocurilor, se poate avea în vedere fie *preţul de producţie,* fie *preţul de vînzare,* aleatoriu, fie *preţul hîrtiei.* Aceste diferite moduri de evaluare sînt foarte inegal convenabile în funcţie de tipul de editură, la cele „comerciale" stocul revenind foarte repede la stadiul de hîrtie imprimată, în vreme ce la celelalte constituie un capital care tinde să capete treptat valoare.

34. Ar trebui adăugat cazul, care nu poate apărea pe diagramă, al eşecului pur şi simplu, adică al unui *Godot* a cărui carieră s-ar fi oprit la sfîrşitul lui 1952, lăsînd un bilanţ puternic deficitar.

35. Printre invenţiile sigure pe termen scurt, trebuie avute în vedere şi toate strategiile editoriale care permit *exploatarea unui fond,* reeditări, ca şi publicarea în colecţii de buzunar (colecţia „Folio" la Gallimard).

36. Cu toate că nu trebuie uitat niciodată *efectul de moar* pe care tinde să-l producă în orice cîmp

faptul că diferitele structurări posibile (aici, de exemplu, după vechime, dimensiune, grad de avangardism politic și/sau estetic etc.) nu coincid niciodată perfect, se poate totuși aprecia ponderea relativă a întreprinderilor pe termen lung și a întreprinderilor pe termen scurt pentru principiul structurării dominante a cîmpului sub acest raport se observă opoziția dintre micile edituri de avangardă, Pauvert, Maspero, Minuit (la care s-ar putea adăuga Bourgois dacă nu ar ocupa o poziție ambiguă atît pe plan cultural cît și pe plan economic datorită legăturilor sale cu Presses de la Cité) și marile edituri, Laffont, Presses de la Cité, Hachette, pozițiile intermediare fiind ocupate de edituri ca Flammarion (unde stau alături colecțiile pentru experiment și publicațiile colective la cerere), Albin Michel, Calmann-Lévy, vechi edituri de „tradiție", astăzi înglobate în imperiul Hachette, și Gallimard, fostă editură de avangardă, astăzi ajunsă la culmile consacrării, care reunește o întreprindere orientată spre gestiunea fondului și întreprinderi pe termen lung (care nu sînt posibile decît pe baza unui capital cultural acumulat — colecțiile „Le Chemin", „Bibliothèque des sciences humaines"). Cît privește sub-cîmpul editurilor orientate mai degrabă spre producția pe termen lung, deci spre publicul „intelectual", acesta se polarizează în jurul opoziției dintre Maspero și Minuit (care reprezintă avangarda pe cale de consacrare) pe de o parte, și Gallimard, situată pe o poziție dominantă, Seuil reprezentînd locul neutru al cîmpului (ca și Gallimard, ai cărei autori, se va vedea, sînt egal reprezentați pe lista *best-sellers*-urilor și a *best-sellers*-urilor intelectuale, constituie locul neutru al cîmpului în ansamblu). Stăpînirea practică a acestei structuri care orientează, de exemplu, și pe fondatorii unui organ de presă atunci cînd intuiesc că există „un loc de ocupat" sau cînd „țintesc spațiile lăsate libere" de mediile de expresie existente, se exprimă în viziunea riguros topologică a acestui tînăr editor, Delorme, fondator al editurii Galilée, care încearcă să-și afle locul „între Éditions de Minuit, Maspero și Seuil" (Dialog cu J. Jossin, *L'Express*, 30 august — 5 septembrie 1976).

37. Este bine știut în „mediul" respectiv faptul că directorul uneia din cele mai *mari* edituri franceze nu citește practic nici unul din manuscrisele pe care le publică și că zilele îi sînt ocupate cu sarcini de pură gestiune (reuniuni ale comitetului de producție, întîlniri cu avocați, cu responsabili de filiale etc.).

38. De fapt, actele sale profesionale sînt „acte intelectuale" analoage semnării de manifeste literare sau politice sau de petiții (cu cîteva riscuri în plus — cum ar fi publicarea cărții *La question* care îi acordă

recompensele obişnuite ale „intelectualilor" (prestigiu intelectual, interviuri, dezbateri la radio etc.).

39. Robert Laffont recunoaşte această dependenţă atunci cînd, pentru a explica diminuarea părţii traducerilor în raport cu operele originale, invocă, pe lîngă creşterea sumelor pentru drepturile de traducere, „influenţa hotărîtoare a mijloacelor de comunicare în masă, îndeosebi a televiziunii şi radioului, în lansarea unei cărţi" „Personalitatea autorului şi uşurinţa elocinţei sale constituie un element important în alegerea făcută de aceste mijloace şi deci în atingerea publicului. În acest domeniu, autorii străini, cu execepţia cîtorva monştri sacri, sînt evident defavorizaţi" *(Vient de paraître,* buletin de informare al editurii Robert Laffont, 167, ianuarie 1977).

40. Şi aici logica culturală şi logica „economică" sînt convergente cum o arată destinul editurii Pavois, un premiu literar poate fi catastrofal, din punct de vedere strict „economic", pentru o mică editură debutantă, obligată dintr-o dată să facă faţă enormelor investiţii cerute de retipărirea şi difuzarea în multe exemplare a cărţii premiate.

41. Aceasta se observă deosebit de clar în materie de teatru unde piaţa clasicilor („matineele clasice" de la Comédie française) ascultă de legi cu totul deosebite datorită dependenţei sale faţă de sistemul de învăţămînt.

42. Aceeaşi opoziţie se observă în toate cîmpurile. Iar André de Baecque descrie astfel opoziţia care caracterizează, după el, cîmpul teatrului, dintre „oamenii de afaceri" şi „militanţi" : „Animatorii de teatru sînt oameni de toate felurile. Au comun faptul de a risca, la fiecare creaţie, o investiţie adesea importantă de bani şi de talent pe o piaţă imprevizibilă. Dar asemănarea se opreşte aici motivaţiile lor se inspiră din toate ideologiile. Pentru unii, teatrul este o speculaţie asemănătoare tuturor celorlalte, mai pitorească poate, dar oferind prilejul aceleiaşi strategii reci făcute din opţiuni, din riscuri calculate, din sfîrşituri de lună dificile, din drepturi de exclusivitate negociate uneori în străinătate. Pentru alţii, este vehiculul unui mesaj sau instrumentul unei misiuni. Se întîmplă uneori chiar ca un militant să reuşească în afaceri..." (A. de Baecque, *loc. cit.).*

43. Fără a merge pînă la a face din eşec o garanţie a calităţii, după cum o vrea viziunea polemică a scriitorului „burghez" „Pentru a reuşi acum trebuie să ai eşecuri. Eşecul inspiră încredere. Sucesul pare suspect." (F. Dorin, *op. cit.,* p. 46).

44. „Vai ! eu nu ştiu decît să reproduc, potrivind şi adaptînd, ceea ce văd şi ceea ce aud. N-am şanse ! Ceea ce văd este întotdeauna plăcut, ceea ce aud este

întotdeauna amuzant. Trăiesc în lux și în spumă de șampanie" (F. Dorin, *op. cit.*, p. 27). Nu este nevoie să amintim de reproduceri, întruchipate astăzi de „impresioniști", despre care se știe că furnizează toate *best-sellers*-urile (cu excepția Giocondei) editorilor specializați în reproducerea operelor de artă : Renoir („Fată cu flori", „Le Moulin de la Galette"), Van Gogh („Biserica din Auvers"), Monet („Maci"), Degas („Repetiție"), Gauguin („Țărănci") (informații obținute la Luvru în 1973). Mă gîndesc de asemenea, în materie de cărți, la imensa producție de biografii, memorii, amintiri, mărturii care, de la Laffont la Lattès, de la Nielsen la Orban, oferă cititorilor „burghezi" o „trăire" alternativă.

45. În literatură, ca și aiurea, producătorii cu ocupație permanentă (și, *a fortiori*, producătorii pentru producători) sînt departe de a avea monopolul producției : din 100 persoane numite în *Who's Who* care au produs opere literare, mai mult de o treime sînt neprofesioniști (14% industriași, 11% înalți funcționari, 7% medici etc.) și partea producătorilor cu ocupație parțială este și mai mare încă în domeniul scrierilor politice (45% și al scrierilor generale (48%).

46. S-ar mai putea distinge printre aceștia din urmă cei care au devenit editori avînd proiecte strict „comerciale" ca Jean-Claude Lattès care, mai întîi atașat de presă la Laffont, și-a gîndit propriul proiect, la început ca o colecție (Édition spéciale) a editurii Laffont, sau Olivier Orban (și unul și celălalt mizează de la început pe povestirea la cerere) și cei care s-au restrîns, după diverse tentative nefericite, la proiecte „de întreținere", ca Guy Authier sau Jean-Paul Mengès.

47. Aceeași logică face ca editorul-descoperitor să fie întotdeauna expus la a-și vedea „descoperirile" deturnate de editori mai bine instalați sau mai consacrați, care-și oferă numele, notorietatea, influența asupra juriilor de premii, ca și publicitatea și drepturile de autor mai substanțiale.

48. În opoziție cu galeria Sonnabend, care expune pictori tineri (cel mai în vîrstă are 50 de ani), dar relativ recunoscuți, cu galeria Durand-Ruel, care nu mai are decît pictori morți și celebri, galeria Denise René, care se menține în acest punct particular al spațiului-timp din cîmpul artistic unde profiturile, în mod obișnuit exclusive, ale avangardei și consacrării reușesc, pentru moment, să se cumuleze, adunînd un ansamblu de pictori deja puternic consacrați (abstracți) și un grup de avangardă sau de fostă avangardă (artă cinetică), ca și cum ar fi reușit să se sustragă pentru o clipă dialecticii distincției care scufundă școlile în trecut.

49. Opoziția stabilită de analiză între cele două economii nu implică nici o judecată de valoare, deși ea nu se exprimă niciodată în luptele obișnuite ale vieții artistice decît sub formă de judecăți de valoare riscînd, în ciuda tuturor eforturilor de distanțare și de obiectivare, să fie citată prin ochelarii polemicii. După cum am arătat în altă parte, categoriile de percepție și de apreciere (de exemplu obscur/clar sau facil, profund/simplu, original/banal etc.) care funcționează pe terenul artei sînt opoziții cu aplicare aproape universală, întemeiate, în ultimă instanță, prin intermediul opoziției între raritate și divulgare, vulgarizare, vulgaritate, unicitate și multiplicitate, calitate și cantitate, pe opoziția, specific socială, între „elită" și „mase" între produse „de elită" (sau „de calitate") și produse „de masă"

50. Acest efect este perfect vizibil în croitoria de lux sau în parfumerie, unde firmele consacrate nu se pot menține timp de mai multe generații (ca Chanel sau Caron și mai ales Guerlain) decît cu prețul unei politici urmărind să perpetueze artificial raritatea produsului (cazul „contractelor de concesiune exclusivă" care limitează punctele de vînzare la unele locuri alese ele însele pentru raritatea lor, magazine ale marilor croitori, parfumerii ale cartierelor șic, aeroporturi). Îmbătrînirea fiind aici sinonimă cu vulgarizarea, fostele mărci de prestigiu (Coty, Lancôme, Worth, Molyneux, Bourjois etc.) fac o a doua carieră pe piața „populară".

51. Nu este de ignorat partea de arbitrar existentă în caracterizarea unei galerii după picturile pe care le deține — fapt care duce la asimilarea pictorilor „făcuți" de ea și pe care îi „are" cu cei de la care posedă numai cîteva opere, fără a avea monopolul asupra lor. Ponderea relativă a acestor două categorii de pictori este de altfel foarte variabilă în funcție de galerii și ar permite fără îndoială să se distingă, în afara oricărei judecăți de valoare, „galeriile cu vînzare" și galeriile de școală.

52. Totul ne îndreptățește să presupunem că clientela galeriilor prezintă caracteristici omoloage celor ale pictorilor pe care îi expun galeriile de avangardă ca Templon, Sonnabend și Lambert (două din ele situate pe malul stîng) care expun vîrful înaintat al avangardei, adică pictori tineri a căror notorietate nu depășește cercul pictorilor și criticilor profesioniști, nu vînd decît unui mic număr de colecționari profesioniști, majoritatea străini, și își recrutează publicul dintre pictorii și „intelectualii" ce le sînt tovarăși de drum, critici de avangardă și universitari marginali. Galeriile de pe malul drept au fără îndoială două publicuri, corespunzînd celor două cate-

gorii de produse pe care le oferă, de o parte marii colecţionari foarte avuţi, singurii în măsură să cumpere operele pictorilor celor mai consacraţi din secolul XIX, iar de alta, burghezii mai puţin avuţi şi mai puţin pricepuţi, medici şi industriaşi din provincie, pe care maniera canonică şi tematica convenţională a pictorilor academici nu pot decît să-i satisfacă, mai ales atunci cînd sînt însoţite de „garanţia de preţ şi de calitate" cum spune catalogul de la Drouant, oferită de marile galerii tradiţionale.

53. Se înţelege de la sine că, după cum am arătat în altă parte, „alegerea" între investiţiile riscante cerute de economia denegaţiei şi plasamentele sigure ale carierelor temporale între artist şi artist-profesor de desen (sau între scriitor şi scriitor-profesor) este dependentă de originea socială şi de înclinaţia spre înfruntarea riscurilor pe care aceasta le favorizează în mai mică sau mai mare măsură în funcţie de garanţiile pe care le asigură.

54. Cf. *Peintres figuratifs contemporains,* Paris, Galerie Drouant, trimestrul IV, 1967.

55. Mai puţin de 5% din „intelectualii cu succes intelectual" se regăseşte şi în ansamblul autorilor de *best-sellers*-uri (aceştia sînt toţi autori deosebit de consacraţi, ca Sartre, Simone de Beauvoir, etc.).

56. Se poate astfel susţine ipoteza după care accesul la indicii sociali ai vîrstei mature, care este în acelaşi timp condiţie şi efect al accesului la poziţiile de putere, şi abandonarea practicilor asociate lipsei de răspundere adolescente (din care fac parte practicile culturale sau chiar politice „avangardiste") trebuie să fie din ce în ce mai precoce cu cît se merge de la artişti la profesori, de la profesori la profesiunile liberale şi de la acestea la patroni ; sau, altfel spus, că membrii unei aceleiaşi clase de vîrstă biologică, de exemplu ansamblul elevilor marilor şcoli, au vîrste sociale diferite, în funcţie de viitorul obiectiv căruia îi sînt destinaţi : studentul de la Bele Arte se cade să fie mai *tînăr* decît cel de la Şcoala Normală, el însuşi mai *tînăr* decît politehnistul sau elevul de la ENA. Ar trebui analizată după aceeaşi logică relaţia dintre sexe în interiorul fracţiunii dominante a clasei dominante şi mai exact efectele asupra diviziunii muncii (îndeosebi în materie de cultură şi de artă) a poziţiei de dominant-dominat ce revine femeilor „burgheziei" şi care le apropie *în mod relativ* de tinerii *„burghezi"* şi de „intelectuali", predispunîndu-le la un rol de *mediator între fracţiunile dominantă şi dominată* (pe cale l-au jucat întotdeauna, mai ales prin intermediul „saloanelor").

57. Denise René, Prezentare în *Catalogue du I-er salon international des Galeries pilotes,* Lausanne, Musée Cantonal des Beaux-Arts, 1963, p. 150.

58. Critica universitară se complace în discuții fără sfîrșit asupra comprehensiunii și extinderii acestor false concepte care nu sînt cel mai adesea decît denumiri care identifică ansambluri practice cum ar fi pictorii reuniți într-o expoziție însemnată sau într-o galerie consacrată sau scriitorii publicați de același editor (și care nu valorează nici mai mult nici mai puțin decît asocierile comode de genul „Denise René înseamnă arta abstractă geometrică“, „Alexandre Iolas înseamnă Max Ernst“, sau, de partea pictorilor, „Arman înseamnă lăzile de gunoi“ sau „Christo, ambalajele“). Și cîte concepte ale criticii literare sau picturale nu sînt decît o desemnare „savantă“ de astfel de ansambluri practice (de exemplu „literatura obiectuală“ pentru „noul roman“, el însuși „ansamblul romancierilor editați la Éditions de Minuit“).

59. Acesta este fundamentul omologiei dintre opoziția care se stabilește între avangardă și ariergardă și opoziția dintre fracțiunile clasei dominante în vreme ce însușirea operelor de avangardă cere mai mult capital cultural decît economic, și este oferită deci mai degrabă fracțiunilor dominante, însușirea operelor consacrate cere mai mult capital economic decît capital cultural și este deci mai accesibilă (tot relativ) fracțiunilor dominante.

60. Gusturile pot fi „datate“, prin raportare la ceea ce constituia gustul avangardei la diferite epoci „E depășită fotografia. De ce? Pentru că nu mai e la modă ; pentru că este legată de conceptualul de acum doi sau trei ani“ „Cine ar spune asta cînd privesc un tablou, nu mă interesează decît ce reprezintă? Acum, genul de oameni puțini cultivați în artă. Este tipic pentru cineva care nu are nici o idee despre artă să spună așa. *Acum douăzeci de ani,* nu știu nici măcar dacă au trecut douăzeci de ani, pictorii abstracți să fi spus asta, nu o cred. Prea seamănă cu tipul care nu cunoaște și care spune : eu nu sînt tîmpit, ce contează este să fie frumos“ (Pictor de avangardă, 35 de ani).

61. Interviu reprodus în *VH 101*, 3, 1970, p. 55—61.

62. Motiv pentru care ar fi naiv să se creadă că relația dintre vechime și gradul de accesibilitate al operelor ar dispărea în cazul în care logica distincției impune o întoarcere (de gradul al doilea) la un vechi mod de expresie (cum se întîmplă astăzi cu „neodadaismul“, „noul realism“ sau „hiperrealismul“).

63. Acest joc de semne cu ochiul, care trebuie să se joace foarte repede și foarte „natural“, îl exclude și mai ferm pe „ratat“ care face aceleași lucruri ca și ceilalți, dar în contratimp — în general prea tîrziu —, care cade în toate capcanele, neîndemînatic, amuzant, hărăzit să servească punerii în valoare a celor care îl iau, fără voia lui sau fără știrea lui, drept „fraier“ dacă nu transformă, înțelegînd în sfîrșit re-

gula jocului, în alegere deliberată statutul său de ratat şi face din ratarea sistematică o opţiune artistică. (În legătură cu un pictor care ilustrează perfect această traiectorie, un altul spune admirabil : „Înainte era numai un pictor prost care dorea să reuşească, acum lucrează asupra unui pictor prost care vrea să reuşească. Atunci, e în regulă").

64. Ar trebui arătat aportul pe care economia operei de artă, caz limită unde se văd mai bine mecanismele denegării şi efectele lor (şi nu ca excepţie la legile economiei), îl aduce la înţelegerea practicilor economice obişnuite, unde necesitatea de a masca adevărul gol al tranzacţiei se impune de asemenea, cu mai mică sau mai mare putere (după cum o dovedeşte recurgerea la un întreg aparat de agenţi simbolici).

ELEMENTE PENTRU O CRITICĂ „VULGARĂ" A CRITICILOR „PURE"*

Nu este nici o îndoială că estetica savantă, atît cea care este angajată în stare practică în operele legitime, cît și cea care se exprimă în scrierile vizînd să o expliciteze și să o formuleze, se constituie în chip esențial, dincolo de variante, împotriva a tot ce a putut fi dobîndit prin această cercetare, adică *indivizibilitatea gustului,* unitatea gusturilor cele mai „pure" și mai epurate, cele mai sublime și mai sublimate, și a gusturilor cele mai „impure" și mai „grosiere", cele mai obișnuite și mai primitive. Ceea ce înseamnă pe de altă parte că această cercetare cerea înainte de toate a ști să renunți, printr-un fel de amnezie deliberată, la întreg corpusul de discursuri cultivate asupra culturii, și prin aceasta nu numai la profiturile pe care le procură exhibarea *semnelor de recunoaștere* (și care sînt reamintite cel puțin prin intermediul prețurilor de plătit în urma unei simple omisiuni), dar și la profiturile mai intime ale delectării literate, cele pe care le evocă Proust atunci cînd arată ce l-a costat viziunea lucidă a plăcerilor lecturii „Am vrut să lupt aici cu impresiile mele estetice cele mai scumpe, străduindu-mă să împing sinceritatea intelectuală pînă la ultimele-i și cele mai

* Prezentul capitol face parte din lucrarea lui Pierre Bourdieu — *La distinction, critique sociale du jugement,* (c) Les Editions de Minuit, Paris, 1979.

crude limite" (1). (Aceasta fără a putea ascunde că plăcerile „viziunii lucide" pot să reprezinte forma cea mai „pură" și cea mai rafinată, chiar dacă adesea puțin pedantă, a delectării).

Și dacă trebuie să încuviințăm revenirea refulatului, o dată produs adevărul gustului împotriva căruia s-a construit, printr-o imensă refulare, toată estetica legitimă, facem aceasta nu pentru a supune doar adevărurile dobîndite la o ultimă încercare (ce nu are nimic dintr-o confruntare cu teoriile rivale), ci și, mai ales, pentru a evita ca, printr-un efect foarte obișnuit de dedublare, lipsa de confruntare directă să nu permită celor două discursuri să coexiste în mod pașnic în două universuri de gîndire și de discurs despărțite cu grijă.

Dezgustul de „facil"

Gustul „pur" și estetica ce îi face teoria își au principiul în refuzul gustului „impur" și al *aisthesis*-ului, formă simplă și primitivă a plăcerii sensibile reduse la o *plăcere a simțurilor,* ca în ceea ce Kant numește „gustul limbii, al cerului gurii și al gîtlejului", delăsare în seama senzației imediate care în altă ordine ia înfățișarea nesăbuinței. Riscînd a părea că sacrifici „efectelor facile" pe care le stigmatizează „gustul pur", s-ar putea arăta că întreg limbajul esteticii este închis într-un refuz principial al *facilului,* înțeles în toate sensurile pe care etica și estetica burgheze le dau acestui cuvînt (2); că „gustul pur", pur negativ în esența sa, are ca principiu *dezgustul* numit adesea *visceral* (îți „face rău" și te „face să verși") de tot ceea ce este „facil", cum se spune despre o muzică sau despre un efect stilistic, dar și despre o femeie sau despre moravurile ei. Refuzul a ceea ce este facil în sens de simplu, deci fără profunzime, și „ieftin", deoarece des-

cifrarea este lesnicioasă și puțin „costisitoare" cultural, duce în mod natural la refuzul a ceea ce este facil în sens etic sau estetic, a tot ceea ce oferă plăceri prea *imediat accesibile* și prin asta discreditate ca fiind „copilărești" sau „primitive" (prin opoziție cu plăcerile amînate ale artei legitime). Se vorbește astfel de „efecte facile" pentru a caracteriza de exemplu eleganța puțin țipătoare a unui anumit stil jurnalistic sau farmecul puțin prea insistent și prea căutat al muzicii numite „ușoare" (cuvînt ale cărui conotații le acoperă aproape pe acelea ale „facilului") sau ale anumitor execuții ale muzicii clasice, cutare critic putînd de exemplu să denunțe „senzualitatea vulgară" sau „orientalismul de bazar" care face din cutare interpretare a dansului celor șapte văluri ale Salomeei de Richard Strauss o „muzică de café-concert". Cum o spun cuvintele folosite pentru a le denunța, „facilul" sau „ușorul" desigur, dar și „frivolul", „futilul", „țipătorul", „superficialul", „agățătorul" (care traduce pe *meretricious*, mai distins, din engleză) sau, în registrul satisfacțiilor orale, „siroposul", „dulceagul", „cu apă de trandafir", „grețosul" operele „vulgare" nu sînt numai un fel de insultă la adresa rafinamentului rafinaților, un mod de ofensă la adresa publicului „dificil" care nu înțelege să i se ofere lucruri „facile" (se place să se spună despre artiști, și îndeosebi despre dirijori, că se respectă și că-și respectă publicul); ele provoacă jena și dezgustul prin metodele de seducere, în mod obișnuit denunțate ca „joase", „degradante", „dezonorante" pe care le întrebuințează, dîndu-i spectatorului sentimentul de a fi tratat ca primul venit, care poate fi sedus cu farmece de duzină, invitîndu-l să *regreseze* spre formele cele mai primitive și cele mai elementare ale plăcerii, fie că este vorba de satisfacțiile pasive ale gustului infantil pentru

lichidele dulci (care evocă „siroposul"); sau de recompensele cvasianimalice ale dorinței sexuale (3). S-ar putea evoca prejudecata platoniciană mereu reafirmată, în favoarea simțurilor „nobile", vederea și auzul, sau privilegiul pe care Kant îl acordă *formei*, mai „pure", în detrimentul culorii și al seducției ei cvasicarnale. Dar ne vom mulțumi cu un text cu totul exemplar unde Schopenhauer, stabilind între „frumos" și „drăguț" o opoziție cu totul identică cu cea făcută de Kant, în *Critica facultății de judecare*, între „plăcere" și „desfătare", „frumos" și „agreabil", „ceea ce place" și „ceea ce face plăcere", definește „drăguțul" ca fiind „ceea ce stimulează voința oferindu-i *direct ce o flatează*", ceea ce „face *să decadă contemplatorul din starea de intuiție pură* care este necesară intuirii frumosului", ceea ce „*seduce în mod infailibil* voința prin vederea obiectelor care *o flatează imediat*" și, fapt semnificativ, reunește în aceeași condamnare cele două forme de satisfacție, orală și sexuală, împotriva cărora înțelege să se constituie satisfacția recunoscută ca specific estetică : „forma inferioară a «drăguțului» se află, spune el, în tablourile de interior ale pictorilor olandezi, cînd au extravaganța de a ne reprezenta alimente, adevărate iluzii care nu pot decît să ne excite apetitul ; voința este chiar prin aceasta stimulată, ca urmare a contemplării estetice a obiectului. Că se pictează fructe este încă suportabil, cu condiția ca fructul să nu apară decît ca urmare a florii, ca un produs al naturii, frumos prin culoare, frumos prin formă și ca să nu fii deloc forțat să te gîndești efectiv la însușirile sale comestibile ; dar, din nefericire, se împinge adesea căutarea asemănării și a iluziei pînă la a reprezenta feluri servite și așezate, ca stridii, heringi, homari, tartine cu unt, bere, vinuri și așa mai departe aceasta este absolut inadmisibil. În pictura istorică și în sculptură, drăguțul se înfățișează prin nudi-

tățile a căror atitudine și goliciune, adăugate la maniera generală în care sînt reprezentate, tind să excite lubricitatea spectatorilor contemplarea estetică încetează imediat; munca autorului a fost contrară scopului artei" (4).

Așa cum bine spune Schopenhauer, foarte aproape prin asta de Kant (5) și de toate esteticile în care se exprimă, sub o formă raționalizată, etosul fracțiunii dominate a clasei dominante, drăguțul care reduce „purul subiect cunoscător", „eliberat de subiectivitatea și de dorințele sale impure", la un „subiect voluntar, supus tuturor nevoilor tuturor servituților", exercită o adevărată violență asupra spectatorului indecent, exhibiționist, el se introduce și se impune, antrenînd corpul prin ritmul său, care este legat de ritmurile corporale, captivînd spiritul prin iluzia intrigilor sale, a suspansurilor și surprizelor sale, impunîndu-i o participare reală opusă întru totul „distanțării" și „dezinteresului" gustului pur, și destinată prin aceasta să apară la fel de deplasată ca Don Quijote atunci cînd, mînat de o furie reală în fața unui scandal fictiv, atacă marionetele meșterului Pedro (6).

Nimic nu opune mai radical spectacolele populare — de la marionete la meciul de fotbal, trecînd prin catch sau circ sau chiar cinematograful de cartier de altădată — spectacolelor burgheze ca forma participării publicului constantă, manifestă (urlete, fluierături), uneori directă (se intră pe teren) într-un caz, ea este în celălalt caz discontinuă, distantă, înalt ritualizată, cu aplauzele, chiar strigătele îndatorate de entuziasm, la sfîrșit sau chiar perfect tăcută (la concertele în biserici). Jazz-ul nu tulbură decît în aparență această opoziție spectacol burghez care mimează spectacolul popular, el reduce semnele de participare (pocnituri din degete sau bătăi din picior) la schițarea tăcută a gestului (cel puțin în *free jazz*).

Ceea ce refuză gustul pur este tocmai violența căreia i se supune spectatorul popular (mă gîndesc la descrierea pe care o face Adorno muzicilor populare și efectelor lor); el cere respect, această distanță care permite ținerea la distanță. El așteaptă de la opera de artă ca, finalitate fără alt scop decît ea însăși, să trateze spectatorul conform imperativului kantian, adică drept un scop și nu drept un mijloc. Astfel, principiul gustului pur nu este altceva decît un refuz (7) sau, mai precis, un *dezgust*, dezgust de obiectele impunînd desfătarea și dezgust de gustul grosier și vulgar care se complace în această desfătare impusă. „Un singur fel de urîțenie nu poate fi reprezentat conform naturii fără a distruge orice satisfacție estetică, deci și frumosul artistic *dezgustul*. Căci, întrucît în această senzație ciudată care se bazează pe pura închipuire, obiectul căruia ne împotrivim energic este reprezentat ca impunîndu-se plăcerii, reprezentarea artistică a obiectului nu mai este deosebită în senzația noastră de obiectul real, așa încît este imposibil ca să fie considerată frumoasă" (p. 138 : 207) (8). Dezgustul este experiența paradoxală a desfătării smulse prin violență, a desfătării care oripilează. Această oroare, ignorată de cei ce se abandonează senzației, rezultă, în mod fundamental, din abolirea distanței, în care se afirmă libertatea, dintre reprezentare și lucrul reprezentat, pe scurt din *alienare*, din pierderea subiectului în obiect, din supunerea imediată prezentului imediat care determină violența subjugantă a „agreabilului" Astfel, prin opoziție la înclinația suscitată de „agreabil" care, comună animalelor și oamenilor, spre deosebire de frumusețe (p. 47 102), este în stare să seducă pe „cei care nu urmăresc altceva decît desfătarea" (p. 44, 46, 97 99, 101) și „place nemijlocit simțurilor" — în vreme ce

„displace" în mod mijlocit rațiunii (p. 45 ; 100) (9) —, „gustul pur" (p. 64, 66 ; 118, 119), „gust al reflexiei" (p. 51 ; 106) care se opune „gustului simțurilor" ca „atracțiile" „formei" (p. 59, 60 ; 115, 116), trebuie să excludă interesul și nu trebuie „să te intereseze nici în cea mai mică măsură existența lucrului" (p. 43 ; 97) (10).

Obiectul care „se impune desfătării", atît în imagine cît și în realitate, *în carne și oase,* neutralizează la fel de bine rezistența etică și neutralizarea estetică în cele din urmă, distruge puterea distanțantă a reprezentării, libertatea specific umană de a suspenda adeziunea imediată, animală, la sensibil și de a refuza supunerea la efectul pur, la simplul *aisthesis.* Dublă sfidare la adresa libertății, a umanității, a culturii, această antinatură, dezgustul este deci experiența *ambivalentă* a oribilei seducții a dezgustătorului și a desfătării, care operează un fel de reducere la animalitate, la corporalitate, la pîntec și la sex, adică la ceea ce este *comun,* deci *vulgar,* abolind orice distanță între cei care rezistă cu toate forțele și cei care se complac în plăcere, care se desfată de desfătare „Prin cuvîntul *comun* se înțelege (nu numai în limba noastră care în acest caz are mai multe înțelesuri, ci și în multe alte limbi) ceea ce este *vulgar (das Vulgare),* ceea ce poate fi întîlnit pretutindeni, iar a-l poseda nu reprezintă vreun merit sau un privilegiu" (p. 121—122 ; 188). Natura înțeleasă ca sensibilitate egalizează, dar la nivelul cel mai de jos (este deja „nivelarea" detestată de heideggerieni). Aristotel ne învăța că lucrurile diferite se diferențiază prin aceea că ele se aseamănă, adică printr-un caracter comun dezgustul descoperă în oroare animalitatea comună pe care și împotriva căreia se construiește distincția morală.

„Numim lipsit de noblețe și grosolan modul de gîndire al celor care nu au nici un *sentiment* pentru natura frumoasă (...) și care se mulțu-

mesc doar cu desfătarea senzațiilor simțurilor oferită de mîncare sau băutură" (p. 130 ; 198). Și Kant enunță în altă parte, în mod foarte direct, fundamentul social al opoziției dintre „gustul reflexiei" și „gustul simțurilor" „Instinctul, această *voce a lui Dumnezeu,* de care ascultă toate animalele, a trebuit mai întîi să conducă singur noua noastră creatură. Îi îngăduia anumite lucruri pentru hrană, interzicîndu-i altele. Nu e însă nevoie să se admită un instinct particular, dispărut astăzi, care să folosească la aceasta ; simțul mirosului putea fi de ajuns prin înrudirea sa cu organul *gustului,* ca și *afinitatea bine cunoscută a acestuia din urmă cu aparatul digestiv ;* omul avea astfel întrucîtva puterea de a presimți caracterul nevătămător sau nocivitatea alimentelor de consumat, după cum se mai văd și azi unele exemple. Și chiar se poate admite că acest simț nu era mai ascuțit la prima pereche de oameni decît este astăzi. Căci este un fapt bine cunoscut că *există o diferență considerabilă, în forța percepțiilor, între oamenii care nu sînt ocupați decît de simțurile lor și cei care, ocupați între altele de gîndurile lor, sînt datorită acestui fapt îndepărtați de senzațiile lor"* (Im. Kant, *Conjecturi..., op. cit.*, p. 113). Se recunoaște aici mecanismul ideologic care constă în a descrie ca momente ale unei evoluții (aici progresul de la natură la cultură) termenii opoziției care se stabilește între clasele sociale.

Astfel, deși nu încetează de a refuza gustului tot ceea ce ar putea să semene cu o geneză empirică, psihologică și mai ales socială (p. 73, 96 ; 132, 159), uzînd de fiecare dată de tăietura magică dintre transcendental și empiric (11), teoria gustului pur își află fundamentul, după cum o dovedește opoziția pe care o face între agreabil (care „nu cultivă" și nu este decît o desfătare — p. 97 ; 161) și cultură (12), sau aluziile la învățarea și educabilitatea gustului (13), în empiria unui raport social antiteza între cultură și plăcerea corporală (sau, dacă

vreți, natură) își are rădăcina în opoziția dintre burghezia cultivată (14) și popor, loc fantastic al naturii incult e, al barbariei dedate desfătării pure „Gustul este întotdeauna încă barbar cînd are nevoie ca atracțiile și emoțiile să participe la producerea satisfacției, și în întregime barbar cînd le transformă în criteriu al aprobării sale“ (p. 59; 116).

Dacă se merge pînă la ultimele consecințe ale unei estetici care, după logica *Eseului asupra mărimilor negative*, trebuie să măsoare virtutea după amploarea viciilor depășite și gustul pur după intensitatea pulsiunii denegate și a vulgarității învinse, va trebui să se recunoască arta cea mai împlinită în operele care duc la cel mai înalt grad de tensiune antiteza barbariei civilizate, a impulsului înfrînat, a grosolăniei sublimate astfel, Mahler, astăzi, care a împins mai departe decît oricare altul jocul periculos cu facilitatea și toate formele de recuperare savantă a „artelor populare“ sau chiar ale „pompierismului“, sau, altădată, Beethoven, a cărui mărime recunoscută se măsoară după mărimea negativă a violențelor, a exagerărilor și a exceselor, celebrate adesea de către hagiografie, pe care asceza artistică, un fel de muncă de gropar, a trebuit să le depășească. De la condiția de experiență a plăcerii „pure“, inhibiția plăcerii prea imediat accesibile poate chiar să devină sursă de plăcere în ea însăși, *rafinamentul* conducînd la a cultiva pentru ea însăși „plăcerea preliminară“ despre care vorbește Freud, la a amîna tot mai mult rezolvarea tensiunii, la a crește, de exemplu, distanța dintre acordul disonant și rezolvarea completă sau conformă. Astfel încît forma cea mai „pură“ a plăcerii estetului, *aisthesis* epurat, sublimat, denegat, ar putea să constea, paradoxal, într-o asceză, *askesis*, o tensiune antrenată și întreținută, care este însuși contrariul unei *aesthesis* primar și primitiv.

Plăcere ascetică, plăcere vană care închide în ea însăși renunțarea la plăcere, plăcere epurată de plăcere, plăcerea pură este predispusă să devină un simbol al excelenței morale și opera de artă un test de superioritate etică, o măsură indiscutabilă a capacității de sublimare care definește omul *cu adevărat uman* (15) miza discursului estetic, și impunerea *unei definiții a specificului uman* pe care urmărește să-l realizeze, nu este altceva în definitiv decît *monopolul umanității* (16). Artei îi revine într-adevăr să ateste diferența dintre oameni și neoameni : imitație liberă a creației naturale, a (acelei) *natura naturans* — și nu a *natura naturata* — prin care artistul (și, prin intermediul lui, spectatorul) își afirmă transcedența în raport cu natura naturală, producînd o „altă natură" (p. 140 ; 208), supusă doar legilor de construcție ale geniului creator (p. 136 ; 204), experiența artistică este ceea ce se apropie cel mai mult de experiența divină a lui *intuitus originarius*, percepție creatoare care, fără a recunoaște alte reguli sau constrîngeri decît cele ale sale (p. 133 ; 202), dă naștere în mod liber propriului său obiect. Lumea pe care o produce „creația" artistică nu este numai o „altă natură", ci și o „contra-natură", o lume produsă în maniera naturii, dar împotriva legilor obișnuite ale naturii — cele ale greutății în dans, cele ale dorinței și plăcerii în pictură sau sculptură, etc. — printr-un act de sublimare artistică ce este predispus să îndeplinească o funcție de legitimare socială negarea desfătării inferioare, grosolane, vulgare, mercenare, venale, servile, într-un cuvînt naturale, conține afirmarea sublimității celor care știu să se satisfacă de plăcerile sublimate, rafinate, distinse, dezinteresate, gratuite, libere. Opoziția dintre gusturile naturii și gusturile libertății introduce o relație care este cea a corpului și a sufletului, între cei care nu sînt decît natură și cei care afirmă prin capacitatea lor de a domina natura socială. Și se înțelege mai bine că, așa cum a arătat-o Bahtin în le-

gătură cu Rabelais, imaginația populară nu poate decît să răstoarne relația care stă la temelia sociodiceei estetice răspunzînd deciziei de *sublimare* printr-un *parti-pris* de *reducere* sau, dacă vreți, de *degradare,* ca în argou, parodie, burlesc sau caricatură, răsturnînd cu fundul în sus toate „valorile" în care se recunosc și se afirmă sublimitatea dominanților, cu recurgerea la obscenitate sau la scatologie, ea neagă sistematic diferența, încalcă distincția și, ca și jocurile de carnaval, reduce plăcerile distinctive ale sufletului la satisfacțiile comune ale pîntecului și sexului (17).

Un raport social denegat

Teoria frumuseții ca creație absolută a lui *artifex deus* permițînd oricărui om (demn de acest nume) să mimeze actul divin al creației, este fără îndoială expresia „naturală" a ideologiei profesionale a celor cărora le place să-și spună „creatori", ceea ce explică faptul că, în afară chiar de orice influență directă, ea nu a încetat să fie reinventată de artiști, de la Leonardo da Vinci, care făcea din artist „stăpînul tuturor lucrurilor", la Paul Klee, care înțelegea să creeze așa cum face natura (18). Și fără a vorbi de relația evidentă pe care o întreține cu antiteza dintre cele două forme de plăcere estetică și, prin acest intermediar, cu opoziția dintre „elita" culturii și masele barbare, opoziția pe care o stabilește Kant între „arta liberă", „care place pentru ea însăși" și al cărei produs este libertatea — întrucît place și pentru ea însăși și nu exercită nici o constrîngere asupra spectatorului (19) —, și „arta mercenară", activitate supusă și servilă care, „atrăgătoare doar prin efectul său (plata) poate fi impusă doar prin constrîngere" (p. 131 ; 199) și al cărei produs se impune spectatorului cu toată violența înjositoare a atracției sale sensibile, exprimă foarte direct reprezentarea pe

care și-o face Kant despre poziția în diviziunea muncii și, mai exact, în diviziunea muncii intelectuale, a acestor intelectuali „puri“ sau „autonomi“ care sînt, dacă dăm crezare *Conflictului facultăților*, profesorii Facultății de filosofie și față de care scriitorii și artiștii reprezintă fără îndoială limita pură (20). *Critica facultății de judecare* este mai puțin îndepărtată decît s-ar părea de „ideea unei istorii universale din punct de vedere cosmopolit“ în care s-a văzut, pe bună dreptate, expresia intereselor sublimate ale inteligheției burgheze ; această burghezie intelectuală care, cum bine spune Norbert Elias, „își obține autojustificarea mai întîi din realizările sale intelectuale, științifice sau artistice“ (21), ocupă o poziție de echilibru instabil, cu totul omoloagă celei a inteligheției de astăzi, în spațiul social „elită în ochii poporului“, ea are un „rang inferior în ochii aristocrației de curte“ (22).

Multe din bizareriile textului lui Kant se clarifică din momentul în care se observă că al doilea termen al opoziției fundamentale dintre plăcere și desfătare se dedublează, puritatea etică a plăcerii culturii fiind definită nu doar împotriva *barbariei* desfătării supuse, ci și împotriva desfătării *eteronome* a civilizației „Sîntem *cultivați* în cel mai înalt grad în domeniul artei și al științei. Sîntem *civilizați*, pe punctul de a fi copleșiți, în ceea ce ține de urbanitate și de bunele-cuviințe sociale de tot felul. Dar cît privește a ne considera ca deja *moralizați*, mai este nevoie în privința asta de multe. Căci ideea moralității încă aparține *culturii ;* în schimb aplicarea acestei idei care ajunge *doar la o aparență de moralitate în onoare și în onorabilitatea exterioară*, constituie numai *civilizația*“ (23). Kant respinge în tenebrele „empiricului“, cum s-a văzut, „interesul legat indirect de frumos prin înclinația socială“ pe care îl produce procesul de civilizare și asta cu toate că această „înclinație rafinată“ pentru obiecte nedînd nici o satisfacție

de desfătare este cît se poate de aproape de plăcerea pură. Negarea naturii conduce la fel de bine la perversiunea „înclinațiilor superflue", ca și la moralitatea pură a plăcerii estetice „O însușire a rațiunii constă în a putea, cu sprijinul imaginației, să creeze în mod artificial dorințe, nu numai *fără* temeiuri stabilite pe un instinct natural, ci chiar *în opoziție* cu el; aceste dorințe la început favorizează puțin cîte puțin ivirea unui întreg roi de înclinații superflue, și mai mult, contrare naturii, sub denumirea de «senzualitate»" (24). Ambiguitate a „contra-naturii": civilizație, blamată, și cultură, încuviințată. Kant nu poate să tranșeze diferența dintre plăcerea *civilizată*, eteronomă și *exterioară*, și plăcerea cultivată, care presupune un „efort îndelungat de formare interioară a gîndirii" (25), decît pe terenul eticii, adică al determinanților externi și „patologici" de o parte, pur interni de cealaltă, ai plăcerii estetice. Această estetică pură este cu adevărat raționalizarea unui etos la fel de îndepărtat de concupiscență ca și de *conspicuous consumption*, plăcerea pură, adică total epurată de orice interes sensibil sau senzual și în același timp perfect eliberată de orice interes social și monden, se opune la fel de bine desfătării rafinate și altruiste a omului de curte (26) ca și desfătării brute și grosolane a poporului. Nimic din conținutul acestei estetici tipic profesorale (27) nu putea să se opună ca ea să-și vadă recunoscută universalitatea de către singurii săi cititori obișnuiți, profesorii de filosofie, prea ocupați să alunge istoricismul și sociologismul ca să observe *coincidența* istorică și socială care, în acest caz printre atîtea altele, constituie principiul iluziei lor de universalitate (28). Iar munca de formulare care este necesară pentru a permite impulsurilor și intereselor sociale să se exprime în limitele cenzurilor unei forme particulare de bună-cuviință socială, nu poate decît să contribuie la favorizarea acestei iluzii, făcînd ast-

fel ca un discurs care constituie arta în atestare a distincției etice și estetice ca diferență socială necunoscută și recunoscută să poată fi citit ca o expresie universală a artei și a experienței estetice.

Total anistorică, asemenea oricărei gîndiri filosofice demne de acest nume (nu există *philosophia* decît *perennis*), perfect etnocentrică deoarece nu-și dă alt *datum* decît experiența trăită a unui *homo aestheticus* care nu este decît subiectul discursului estetic constituit în subiect universal al experienței artistice, analiza kantiană a judecății de gust își află principiul său real într-un ansamblu de principii etice care sînt universalizarea dispozițiilor asociate unei condiții particulare. Trebuie însă să se evite a se trata ca o simplă mască formală tot ceea ce discursul în formă datorează efortului pentru rezolvarea problemelor suscitate de diviziunile teoretice și de distincțiile conceptuale elaborate în celelalte *Critici* și pentru exprimarea „gîndirii lui Kant" după schemele de gîndire ce constituie ceea ce se numește „gîndirea kantiană" (29). Știind că principiul însuși al eficacității simbolice a discursului filosofic rezidă în jocul celor două structuri de discurs pe care munca de formulare urmărește să le integreze fără a reuși în întregime, ar fi naiv să reduci adevărul acestui discurs dublu la discursul subteran în care se exprimă ideologia kantiană a frumosului și pe care analiza îl reconstituie reînnodînd trama notațiilor amestecate de interferențele structurilor. *Categoriile sociale ale judecății estetice* nu pot să funcționeze la Kant însuși și la cititorii săi decît sub formă de categorii înalt *sublimate*, precum opozițiile dintre frumusețe și atracție, plăcere și desfătare sau cultură și civilizație, un fel de eufemisme care, în afara oricărei intenții conștiente de disimulare, permit exprimarea și trăirea opozițiilor sociale sub o formă conformă normelor de expresie ale unui cîmp

specific. Ceea ce este ascuns, adică dublul raport social, față de curte (loc al *civilizației* opuse *culturii)*, și față de popor, loc al naturii și al sensibilității, este în același timp prezent și absent; el se prezintă în text sub asemenea forme încît poate să nu fie văzut cu cea mai bună-cuviință, iar lectura naiv reductivă, care ar reduce textul lui Kant la raportul social care se disimulează și se transfigurează aici, nu ar fi mai puțin fals decît lectura obișnuită, care l-ar reduce la lectura fenomenală în care nu se dezvăluie decît voalîndu-se.

Parerga și paralipomena

Nu există, fără îndoială, modalitate mai decisivă de manifestare a mecanismelor sociale care conduc la denegarea adevăratelor principii ale judecății de gust (și la re-denegarea lor în toate lecturile conforme) decît a le vedea la lucru într-un comentariu destinat (cel puțin în aparență) să le facă manifeste, adică în lectura *Criticii facultății de judecare* pe care o propune Jacques Derrida (30) și care, deși aduce la lumină, cu prețul unei transgresări a celor mai formale reguli ale comentariului ortodox, anumite presupoziții ascunse ale filosofiei kantiene a judecății de gust, rămîne supusă cenzurilor lecturii pure. Derrida vede bine că ceea ce este în joc este opoziția între „plăcere“, legitimă, și „desfătare“, sau, *a parte objecti*, între artele agreabile ce seduc prin „atracția conținutului sensibil, și artele frumoase care oferă plăcerea fără desfătare; el observă, de asemenea, fără a stabili în mod explicit legătura cu opoziția precedentă, antiteza dintre gusturile grosiere ale celor care „se mulțumesc cu desfătarea senzațiilor simțurilor oferite de mîncare sau de băutură“, între „oralitatea consumatoare“ ca „gust inte-

resat“ și gustul pur ; arată că dezgustul este, poate, adevărata origine a gustului pur, în măsura în care „abolește distanța reprezentativă“ și, împingînd în mod irezistibil spre consum, distruge libertatea care se afirmă în suspendarea adeziunii imediate la sensibil și în neutralizarea afectului, adică în „dezinteres“ ca lipsă de interes pentru existența sau non-existența lucrului reprezentat. Și se poate fără îndoială, deși evită să o facă în mod explicit, să se raporteze toate opozițiile precedente, care privesc raportul consumatorului cu opera de artă, la ultima dintre opozițiile relevate, cea pe care Kant o stabilește, în ordinea producerii, între „arta liberă“ întrebuințînd liberul arbitru, și „arta mercenară“ schimbînd valoarea muncii sale pe un salariu. Se înțelege de la sine că o asemenea transcriere, care condensează și restrînge, stabilind astfel apropieri excluse din original, care, instituind o „ordine a rațiunilor“, produce înlănțuiri doar sugerate și mai ales dă întregului discurs înfățișarea unei demonstrații orientate de către o miză de adevăr, constituie o transformare sau o deformare în deplinul sens al cuvîntului a rezuma un discurs care, după cum o dovedește atenția acordată scriiturii și punerii în pagină, este produsul intenției de a formula, și care recuză dinainte ca „sumar“ și „reductor“ orice rezumat urmărind să separe conținutul de formă, să reducă textul la cea mai simplă expresie a sa, să-l prezinte în cea mai simplă ținută, înseamnă într-adevăr a nega intenția cea mai fundamentală a operei și, printr-un fel de reducție transcedentală pe care nici o critică nu s-a gîndit vreodată să o opereze, să facă *épochè*-ul a tot ceea ce — și prin care — textul filosofic își afirmă existența ca text filosofic, adică „dezinteresul“ său, libertatea sa și, prin asta, înălțimea sa, distincția sa, distanța sa prin raport cu toate discursurile „vulga-

re". Dar jocul supersavant pe care îl joacă Jacques Derrida presupune luciditate în adeziunea la joc: „Este vorba de plăcere. De a gîndi plăcerea pură, ființa-plăcere a plăcerii. Parte a plăcerii, pentru ea a fost scrisă cea de a treia *Critică*, pentru ea și trebuie să fie citită. Plăcere puțin aridă — fără concept și fără desfătare —, plăcere puțin severă, dar se învață din asta încă o dată că nu există plăcere fără rigoare. Lăsîndu-mă condus de plăcere recunosc o injoncțiune. O urmez; enigma plăcerii pune în mișcare toată cartea. O seduc: tratînd cea de a treia *Critică* drept o operă de artă sau un obiect frumos, ceea ce nu numai era destinată să fie, fac ca și cum *existența* cărții îmi era indiferentă (ceea ce, ne explică Kant, este cerut de către orice experiență estetică) și putea fi considerată cu o imperturbabilă detașare" (31). Astfel, Derrida ne spune adevărul textului său și al lecturii sale (caz particular al experienței plăcerii pure) ca implicînd *épochè*-ul oricărei teze de existență sau mai simplu, indiferența față de existența obiectului în cauză, dar într-un text care implică acest *épochè* și această indiferență formă exemplară de *denegare* — se spune (sieși) adevărul, dar într-un asemenea mod încît nu (și-)l spune —, care definește adevărul obiectiv al textului filosofic în întrebuințarea sa socială; care conferă textului filosofic o acceptabilitate socială pe măsura irealității sale, a indiferenței sale suverane (32). Deoarece nu se retrage niciodată din jocul filosofic, ale cărui convenții le respectă, pînă și în transgresiunile rituale care nu-i pot șoca decît pe integriști, el nu poate spune decît în mod filosofic adevărul textului filosofic și al lecturii filosofice a textelor filosofice, ceea ce (exceptînd tăcerea ortodoxiei) este cea mai bună modalitate de a nu o spune și nu poate să ofere cu adevărat adevărul filosofiei kantiene a ar-

tei și, în general, al filosofiei înseși, la a cărei producere a contribuit însuși discursul său. Așa cum retorica picturală, care continuă să se impună oricărui artist, produce un efect inevitabil de estetizare, tot astfel maniera filosofică de a vorbi despre filosofie realizează tot ceea ce poate fi spus despre filosofie.

Întrebările radicale pe care le anunță filosofia își află într-adevăr limita în interesele legate de apartenența la cîmpul de producție filosofică, adică de existența însăși a acestui cîmp și de cenzurile corelative. Deși este produsul istoric al muncii filosofilor succesivi care le-au constituit ca filosofice impunîndu-le comentariului, discuției, criticii, polemicii, problemele, teoriile, temele sau conceptele depuse în scrierile considerate la un moment dat ca filosofice (cărți, articole, subiecte de dizertație etc.) care constituie *filosofia obiectivată* se impun ca un fel de lume autonomă celor care pretind să intre în filosofie și care trebuie nu numai să le cunoască, în calitate de elemente de cultură, dar să le recunoască, în calitate de obiecte de credință (pre-reflexivă), sub amenințarea de a se exclude din cîmpul filosofic. Toți acei care-și fac o profesiune din a filosofa au interes *de viață sau de moarte ca filosofi* în existența acestui depozit de texte consacrate a cărui stăpînire mai mult sau mai puțin completă constituie esențialul capitalului lor specific. De aceea, sub amenințarea de a pune sub semnul întrebării propria lor existență ca filosofi și puterile simbolice ce le sînt asigurate de acest titlu, nu pot niciodată să ducă pînă la capăt rupturile pe care le implică un *époché* practic al tezei existenței filosofiei, adică o denunțare a contractului tacit definind condițiile de apartenență la cîmp, o repudiere a credinței fundamenale în convențiile jocului și în valoarea mizelor, un refuz de a acorda semnele indiscutabile ale recunoașterii — referințe și reverență, *obsequium*, respect al convențiilor pînă

în inconveniență —, pe scurt, tot prin ceea ce se dobîndește recunoașterea apartenenței (33). Nefiind totodată și rupturi sociale care se lipsesc cu adevărat de recompensele asociate apartenenței, rupturile intelectuale cele mai îndrăznețe ale lecturii pure contribuie în plus la smulgerea depozitului de texte consacrate din starea de literă moartă, de document de arhive, numai bun pentru istoria ideilor sau sociologia cunoașterii, și la a-i perpetua existența și puterile specific filosofice făcîndu-le să funcționeze ca o emblemă sau ca o matrice de discurs care, oricare le-ar fi intenția declarată, sînt întotdeauna și strategii simbolice împrumutînd textelor consacrate esențialul puterii pe care o exercită. Ca și nihilismul religios al anumitor erezii mistice (34), *nihilismul filosofic* poate afla astfel în ritualurile de transgresiune eliberatoare o ultimă cale de salvare după cum, printr-o minunată răsturnare dialectică, actele de deriziune și de desacralizare pe care arta modernă le-a multiplicat împotriva artei au contribuit întotdeauna, în calitate de acte artistice, la gloria artei și a artistului, tot așa „deconstrucția" filosofică a filosofiei este chiar, atunci cînd s-a risipit speranța însăși a unei reconstrucții radicale, singurul răspuns filosofic la distrugerea filosofiei.

Strategia, devenită foarte comună după Duchamp printre artiști, care constă în a lua drept obiect însăși tradiția de care aparține, iar activitatea care se practică pentru a le face să suporte o *cvasiobiectivare* are ca efect producerea unui *comentariu,* gen tipic *școlar,* atît în privința condițiilor sale de producere (cursurile și în mod cu totul special cursurile de agregație), cît și în însăși natura sa de operă esențial *impersonală* și în dispozițiile în același timp docile și riguroase pe care le pretinde, o operă *personală* susceptibilă de a fi publicată în revistele de avangardă — printr-o altă transgre-

sare, care îi scandalizează pe ortodocși, a frontierei sacre dintre cîmpul universitar și cîmpul literar, adică dintre „serios“ și „frivol“. Aceasta cu prețul unei *înscenări* (deosebit de vizibile în „jocul dublu“) care urmărește să atragă atenția asupra „gestului“ filosofic făcînd din profesarea însăși a discursului un „act“ în sensul pe care pictorii de avangardă îl dau acestui cuvînt și plasînd totodată persoana filosofului în centrul *scenei* filosofice.

Obiectivarea filosofică a adevărului discursului filosofic își află limitele în condițiile obiective ale propriei existențe ca activitate ce pretinde legitimitatea filosofică, adică în existența unui cîmp filosofic cerînd recunoașterea principiilor care se află la însăși temelia existenței sale această obiectivare pe jumătate permite a se situa în același timp înăuntru și în afară, în joc și în afara jocului, adică la margine, la frontieră, în locuri care, cum este „cadrul“, *parergon*, sînt tot atîtea limite, început al sfîrșitului, sfîrșit al începutului, puncte de la care se ia distanța maximă față de interior fără a cădea în exterior, în *tenebrele exterioare*, adică în vulgaritatea non-filosoficului, grosolănia discursului „empiric“, „ontic“, „pozitivist“ etc. și de unde se pot cumula profiturile transgresării și profiturile apartenenței producînd discursul cel mai apropiat în același timp de o îndeplinire exemplară a discursului filosofic și de o explicitare a adevărului obiectiv al acestui discurs (35).

Prin opoziție cu lectura ortodoxă care ia în sens propriu logica patentă a textului sacru, „ordinea rațiunilor pe care o pune înainte, planul ce-l anunță și prin care își impune tot ordinea sa propriei sale descifrări, lectura eretică își ia unele libertăți față de normele și formele pe care paznicii textului sacru le impun oricărei lecturi care se dorește conformă. De o parte, bunul punct de vedere, cel pe care Kant l-a desemnat dinainte producînd arhitectonica și logica *evidente* ale discursului său, printr-un în-

treg *aparat* de titluri și de subtitluri articulate în mod savant și printr-o exhibare permanentă a semnelor exterioare ale rigorii deductive ; întemeind pe scrierile sale anterioare, printr-un frumos efect de auto-legitimare circulară, o problematică ce este, în mare parte, produsul artificial al diviziunilor și opozițiilor (între intelect și rațiune, teoretic și practic etc.) produse tocmai de către aceste scrieri și pe care trebuie de acum încolo să le cunoască și recunoască, după Hegel și atîția alții, oricine înțelege să se facă recunoscut și cunoscut ca filosof. De cealaltă, o privire în mod deliberat piezișă, descentrată, eliberată, dacă nu subversivă, care ignoră calea de urmat și refuză ordinea impusă, se leagă de detaliile ignorate de către comentatorii obișnuiți, note, exemple, paranteze, și se găsește astfel obligată — fie și numai pentru a-și justifica libertatea pe care și-o ia — de a denunța arbitrariul lecturii ortodoxe și chiar al logicii patente a discursului analizat, de a crea dificultăți (36) și chiar de a aduce la lumină anumite lapsusuri sociale prin care se trădează, în ciuda întregului travaliu de eufemizare și de raționalizare, *intențiile denegate* care scapă prin definiție comentariului ortodox.

Plăcerea lecturii

Deși marchează o ruptură categorică de ritualul obișnuit al lecturii idolatre, această lectură pură acordă încă operei filosofice esențialul (37) cerînd să fie tratată așa cum ea însăși își tratează obiectul, adică în calitate de operă de artă, luîndu-și ca obiectiv obiectul însuși al operei citite, adică plăcerea cultivată, cultivînd plăcerea cultivată, exaltînd în mod artificial această plăcere artificială printr-un ultim rafinament iscusit care, ca atare, implică o lucidi-

tate asupra acestei plăceri, ea oferă înainte de toate o exemplificare exemplară a acestei plăceri de artă, a acestei plăceri de iubire a artei despre care, ca despre oricare plăcere, nu este atît de ușor să vorbești. Plăcerea pură, dacă vreți, în sensul că este ireductibilă la căutarea profiturilor de distincție și că este trăită ca simplă plăcere de a juca, de a juca bine jocul cultural, de a juca cu arta sa de a juca, de a cultiva această plăcere care „cultivă" și de a produce astfel, asemenea unui foc fără sfîrșit, alimentul mereu reînnoit din care se hrănește, aluzii subtile, referințe deferente sau ireverențioase, apropieri așteptate sau insolite etc. Putem să ne încredem în Proust, care n-a încetat să cultive și să analizeze în același timp plăcerea cultivată, atunci cînd, pentru a încerca să înțeleagă și să facă înțeles acest gen de plăcere idolatră care te cuprinde citind cutare pagină celebră (un pasaj din *Stones of Venice* (Pietrele Veneției de Ruskin), trebuie să evoce, pe lîngă proprietățile însesi ale operei, întreaga rețea de referințe încrucișate care se țese în jurul ei, referire a operei la experiențele personale pe care le-a însoțit, favorizat sau chiar produs cititorului, referire a experienței personale la operele pe care le-a contaminat pe dedesubt cu conotațiile ei, referiri, în sfîrșit, ale experienței operei la o experiență anterioară a aceleiași opere sau la experiența altor opere, fiecare dintre ele îmbogățită cu toate asocierile și rezonanțele de care se leagă „Este ea însăși misterioasă, plină de imagini în același timp frumoase și sfinte ca aceeași biserică San-Marco unde toate figurile din Vechiul și Noul Testament apar pe fondul unui fel de întunecare splendidă și de strălucire schimbătoare. Îmi amintesc că *am citit-o pentru prima dată* chiar în San Marco, într-o oră de furtună și întunecare în care mozaicurile nu mai străluceau decît prin lumina lor proprie

și materială și printr-un aur interior, pămîntesc și vechi, căruia soarele venețian, care aruncă flăcări pînă la îngerii clopotniței, nu-i mai adăuga nimic din el însuși ; emoția pe care o resimțeam citind această pagină, printre toți acești îngeri care se luminau din tenebrele înconjurătoare, era foarte mare, dar nu era totuși, poate, foarte pură. Așa cum creștea bucuria de a vedea frumoasele figuri misterioase, dar se altera de *plăcerea oarecum erudită* pe care o resimțeam de a înțelege textele apărute în litere bizantine alături de frunțile lor aureolate, tot astfel frumusețea imaginilor lui Ruskin era înviorată și coruptă de orgoliul de a se referi la textul sacru. Un fel de întoarcere egoistă asupra ta însuți este inevitabilă în *aceste bucurii amestecate de erudiție și de artă* unde plăcerea estetică poate să devină mai acută, dar nu să și rămînă la fel de pură" (38). Plăcerea cultivată se hrănește din aceste referințe încrucișate care se întăresc și se legitimează mutual, producînd în același timp credința în valoarea operelor, „idolatria" care constituie principiul însuși al plăcerii cultivate, și farmecul inimitabil pe care ele îl exercită în mod obiectiv asupra tuturor celor care, posesori posedați, pot să intre în joc. Chiar în forma sa cea mai pură, cea mai eliberată în aparență de orice interes „monden", acest joc este întotdeauna un joc de societate, întemeiat, cum spune tot Proust, pe o „francmasonerie a uzanțelor" și o moștenire a tradițiilor „distincția adevărată, în rest, se preface întotdeauna că nu se adresează decît unor personaje distinse care cunosc aceleași uzanțe și *nu le explică.* O carte de Anatole France presupune o grămadă de cunoștințe erudite, ascunde *aluzii perpetui* pe care vulgul nu le observă și care îi asigură, în afara celorlalte frumuseți ale sale, incomparabila noblețe" (39). Cei pe care Proust îi numește „lumea bună a inteligenței" știu să-și marcheze distincția în maniera cea mai peremptorie destinînd „elitei" celor care știu să le descifreze semnele pe cît de

discrete pe atît de irefutabile ale apartenenței lor la „elită" (ca *înălțimea* referințelor emblematice, care desemnează mai puțin surse sau autorități decît cercul foarte exclusiv, foarte select, al interlocutorilor recunoscuți) și discreția pe care știu să o pună în afirmarea acestei apartenențe.

Interesul „empiric" intră în compoziția celor mai dezinteresate plăceri ale gustului pur, deoarece principiul plăcerii oferite de aceste jocuri pline de rafinament care se joacă între rafinați, rezidă, în ultimă analiză, în experiența denegată a unui raport social de apartenență și de excludere . Simțul distincției, dispoziție dobîndită care funcționează cu necesitatea obscură a instinctului, se afirmă mai puțin în manifestele și manifestările pozitive ale siguranței de sine decît în nenumăratele alegeri stilistice sau tematice care, avînd ca principiu grija *de a marca diferența*, exclud toate formele (considerate la un moment dat ca) inferioare ale activității intelectuale (sau artistice), obiecte vulgare, referințe nedemne, moduri de expunere în mod plat didactice, probleme „naive" (în primul rînd pentru că sînt lipsite de certificate de noblețe), adică nu au genealogia lor filosofică) sau „triviale" (Oare Kant are dreptate în *Critica facultății de judecare ?* Oare scopul lecturii *Criticii* este de a spune adevărul asupra ceea ce spune Kant ? etc.), poziții stigmatizate ca empirism sau istoricism (fără îndoială pentru că amenință existența însăși a activității filosofice etc.). Se vede că sensul distincției filosofice nu este decît o formă a acestui dezgust visceral de vulgaritate care definește gustul pur ca *raport social incorporat,* devenit natură ; și că nu s-ar putea aștepta din partea unei lecturi filosofic distinse a *Criticii facultății de judecare* ca să dezvăluie raportul social de distincție care formează principiul acestei opere, considerată pe bună dreptate ca simbolul însuși al distincției filosofice.

1. M. Proust, „*En mémoire des églises assassinées*", în *Pastiches et mélanges*, Paris, Gallimard, Idées, 1970, p. 171.

2. Pentru o estetică întemeiată în mod explicit pe antiteza dintre frumusețe și facil, vezi S. Alexander, *Beauty and Other Forms of Value*, Londra, Macmillan and Co., 1933, în special p. 40 și 164.

3. E. H. Gombrich evocă de mai multe ori, și în mod cu totul deosebit într-un articol consacrat raporturilor dintre psihanaliză și istoria artei (E. H. Gombrich, *Meditations on a Hobby Horse and Other Essays on the Theory of Art*, Londra, Phaidon Press, 1963, în special p. 37—40), refuzul recompenselor elementare, deci vulgare, care stă în principiul gustului legitim sau, dacă se preferă, *al fashionable don'ts*, atît de „ușor de prins", care-i constituie întreaga substanță *(op. cit.*, p. 146).

4. A. Schopenhauer, *Le monde comme volonté et comme représentation*, trad. de Burdeau, Paris, Alcan, 1888, T.I., L III, 40, p. 215.

5. Estetica lui Schopenhauer apare, în esență, ca un comentariu bazat puțin pe estetica lui Kant, iar Fauconnet este cu totul îndreptățit să observe „Judecata estetică, în mod esențial dezinteresată, se opune, la Kant, celorlalte judecăți interesate, exact la fel cum activitatea voluntară a subiectului care nu cunoaște decît în vederea acțiunii, a luptei, se opune, la Schopenhauer, contemplării subiectului pur" (A. Fauconnet, *L'esthétique de Schopenhauer*, Paris, Alcan, 1913, p. 108).

6. După această logică, „distanțarea" brechtiană ar putea fi distanța *(l'écart)* prin care intelectualul afirmă, în însăși inima artei populare, distanța sa de arta populară care face arta populară acceptabilă din punct de vedere intelectual, adică acceptabilă pentru intelectuali și, mai în profunzime, distanța sa față de popor, cea pe care o presupune încadrarea poporului de către intelectuali.

7. „*Refuzul* este cel care, spune Kant, conduce omul excitațiilor pur senzuale spre senzațiile ideale" (Im. Kant, *Conjectures sur les debuts de l'histoire*, în *La philosophie de l'histoire*, trad. de S. Piobetta, Paris, Gonthier, 1947, p. 115). După ce indicase că excitația sexuală tinde să „se prelungească și chiar să crească sub efectul imaginației" atunci cînd obiectul este „sustras simțurilor", Kant, legînd descoperirea frumuseții de sublimarea instinctului sexual, conchide „Refuzul a fost artificiul abil care a condus omul excitațiilor pur senzuale spre excitațiile ideale, și puțin cîte puțin de la dorința pur animală la dra-

goste și o dată cu dragostea sentimentul a ceea ce este doar plăcut deveni gustul frumosului" *(Ibid.)*.

8. Aici, ca și în continuarea textului, cifrele dintre paranteze trimit la Im. Kant, *Critique du jugement*, trad. J. Gibelin, Paris, Vrin, 1946. (Pentru a oferi cititorului român posibilitatea confruntării cu variantele în limba română ale pasajelor citate, am adăugat, după punct și virgulă, cifrele care trimit la Immanuel Kant, *Critica facultății de judecare*, traducere de Vasile Dem. Zamfirescu și Alexandru Surdu, București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1981 — n. trad.).

9. Eficacitatea proprie agreabilului se manifestă în faptul că impune o satisfacere imediată a dorinței, excluzînd „așteptarea reflectată a viitorului" : „Această putere de a nu se desfăta doar în clipa de viață prezentă, ci de a-și reprezenta într-un mod actual un viitor adesea foarte îndepărtat, este semnul distinctiv cel mai caracteristic al superiorității omului" *(Conjectures..., op. cit.*, p. 117).

10. Simpla analiză gramaticală îi dă dreptate lui Hegel, care îi reproșa celei de a treia *Critici* de a rămîne în registrul lui *Sollen*, al datoriei : enunțurile asupra judecății de gust sînt scrise la imperativ sau, mai exact, în acel fals constatativ care permite trecerea sub tăcere a condițiilor de realizare ale unui enunț în realitate performativ. Cîteva exemple tipice : „spunem despre cel care nu este mișcat de ceea ce noi judecăm ca fiind sublim că este lipsit de *sentiment* ; cerem de la fiecare om aceste două lucruri și chiar presupunem că le are dacă este cît de cît cultivat" (p. 97 ; 160) ; „Se cere de la orice judecată care trebuie să dovedească gustul subiectului, ca acesta să judece singur" (p. 111 ; 176) ; „deoarece ea *trebuie* să fie o judecată de gust și nu a intelectului sau a rațiunii" (p. 114 ; 179) ; „arta *trebuie să fie* liberă în două sensuri diferite..." (p. 146 ; 216).

11. Paragraful 41, intitulat „Despre interesul empiric pentru frumos", evocă ceea ce Elias numește „procesul de civilizare" („Doar în societate apare ideea de a nu fi un simplu om, ci în felul său un *om distins* (începutul civilizării)"), dar pentru a-l respinge în empiric într-o frază „Acest interes indirect pentru frumos, determinat de sociabilitate, care este deci un interes empiric, nu are pentru noi aici nici o importanță (p. 125 ; 192, precum și p. 107—108 ; 173—174). Alt exemplu de recunoaștere a dimensiunii sociale a gustului „O judecată despre un obiect al plăcerii poate fi cu totul dezinteresată, însă totuși foarte *interesantă*. Cu alte cuvinte, ea nu se bazează pe vreun interes, însă stîrnește interes. De acest tip sînt toate judecățile morale pure. Însă judecățile de gust luate în sine nu constituie temeiul nici unui in-

teres. Numai în societate devine *interesant* să ai gust" (p. 43 ; 97 — n. 1).

12. Despre muzică, Kant spune că „este mai mult desfătare decît cultură" (p. 152 ; 223). Și mai departe, identifică în mod implicit gradul în care artele „cultivă" spiritul cu „dezvoltarea facultăților" pe care le solicită : „Dimpotrivă, dacă se apreciază valoarea artelor frumoase după cultura pe care o oferă sufletului, iar ca unitate de măsură este luată extinderea facultăților pe care facultatea de judecare trebuie să le unească în vederea cunoașterii, atunci muzica ocupă ultimul loc" (p. 153 ; 224).

13. „Părerea că frumusețea atribuită unui obiect datorită formei sale ar putea fi sporită considerabil prin atracție este o greșeală comună, care este foarte dăunătoare pentru gustul *adevărat, temeinic și necorupt ;* ce-i drept, frumuseții i se pot adăuga atracții pentru a spori, dincolo de satisfacția în sine, interesul sufletului pentru reprezentarea obiectului și pentru a servi astfel ca stimulent pentru gust și cultivarea lui, *mai ales atunci cînd el este încă rudimentar și lipsit de exercițiu"* (p. 60 ; 117—118 — s.n., P.B.) ; „poate chiar să înceapă să se îndoiască dacă într-adevăr și-a *cultivat îndeajuns gustul* prin cunoașterea unui număr suficient de obiecte de un anumit gen..." (p. 113 ; 178) ; „pentru corectarea și extinderea judecăților noastre de gust" (p. 115 ; 180).

14. Cîteva indicii ale înclinației lui Kant de a identifica universalul universului oamenilor cultivați : „Nimeni nu va admite lesne că este necesar un om de gust pentru a obține mai multă satisfacție de la un cerc decît de la un contur neregulat, de la un patrulater cu laturile și unghiurile egale decît de la unul strîmb, cu laturile inegale, ca și mutilat ; căci pentru aceasta este nevoie de *un intelect comun și nu de gust"* (p. 75 ; 135) ; „Noi *cerem* de la fiecare aceste două lucruri (simțul frumosului și al sublimului) și le *presupunem* de asemenea la *toți oamenii care au ceva cultură"* (p. 57). (Cf. de asemenea p. 119 ; 185 — n. 1).

15. Evocînd legătura care unește foarte devreme natura moartă cu motivul *vanitas* — de exemplu cu tema orologiului simbolizînd cumpătarea —, E. H. Gombrich concede că spiritul puritan poate să afle în această trimitere un alibi sau un antidot la simpla plăcere a simțurilor pe care o propun mîncărurile apetisante și buchetele fastuoase, eternizare a desfătării senzuale, „sărbătoare a ochiului" evocînd serbările trecute sau viitoare, dar observă că pictura este, prin sine, o *vanitas,* din pricină că plăcerile pe care le oferă reprezentarea sînt în mod esențial iluzorii (E. H. Gombrich, *op. cit.* p. 104).

16. Se vede ceea ce ascunde *Sollen* închis în enunțurile aparent constatative în care Kant închide definiția gustului pur.

17. Rezultă că simpla intenție de a vorbi științific despre opera de artă sau despre experiența estetică sau, mai simplu, de a abandona stilul eseismului care, mai puțin atent la adevăr decît la originalitate, preferă întotdeauna picanteria ideii false platitudinii ideii adevărate, este destinată să apară ca una din aceste degradări sacrilegii în care se complace materialismul reductor și, prin asta, ca expresie a unui filistinism care denunță ceea ce este incapabil să înțeleagă sau, mai rău, să simtă.

18. În perioada recentă, fără îndoială că la Malraux se află tentativa cea mai sistematică de a formula această ideologie arta este domnia libertății și, în această calitate, este simbolul puterii care aparține omului de a crea o lume semnificativă și pe deplin umană sau, cel puțin, al luptei eterne a omului pentru a transcende aservirea și umaniza lumea".

19. Tratînd opera după intenția sa adică în calitate de finalitate fără scop, spectatorul re-produce actul creației, într-un mimesis al mimesis-ului Genezei (teoria „lecturii creatoare" este de asemenea una din aceste teme ideologice care, fiind indispensabile reafirmării „datoriei de onoare spirituale" a burgheziei literate, fac obiectul reinventărilor permanente).

20. În acest text disprețuit de comentatori (care, într-atît părea preocupat de lucruri triviale, încît au mers pînă la a se întreba dacă nu era o urmare a senilității), Kant distinge mai întîi pe „savanții corporativi" (aparținînd Universității) sau „independenți" de simplii „literați", „oameni de afaceri și tehnicieni ai științei", preoți, magistrați, medici, care vînd o cunoaștere dobîndită la Universitate, și, în sfîrșit, clientela acestora din urmă, „poporul, care se compune din ignoranți". Opune apoi facultățile temporal dominante, dreptul, medicina și teologia, facultății dominate temporal, dar spiritual dominante, adică facultatea de filosofie care nu are putere temporală, dar este „independentă de ordinele guvernului" și, perfect autonomă, nu cunoaște decît propriile sale legi, cele ale rațiunii, fiind astfel îndreptățită să-și exercite în deplină libertate puterea sa de *critică* (Im. Kant, *Le conflit des facultés,* trad. de Gibelin, Paris, Vrin, 1955).

21. N. Elias, *La civilisation des moeurs,* Paris, Calmann-Lévy, 1973, p. 19.

22. N. Elias, *op. cit.,* p. 35.

23. Im. Kant, *Idée d'une histoire...,* în *La philosophie de l'histoire, op. cit.,* p. 39, subliniat de mine (P.B.).

24. Im. Kant, *Conjectures..., op cit.,* p. 113.

25. Im. Kant, *Idée d'une histoire, op. cit.*, p. 39. Elias arată cum opoziția dintre nobilimea de curte și burghezia de cultură s-a constituit în jurul opoziției dintre ușurătate, ceremonial, conversație, de o parte, sentiment, sinceritate, formație personală, integritate morală de cealaltă, pe scurt între *superficial* și *profund* (N. Elias, *op. cit.*, în special p. 36 și 47). Al doilea termen al opoziției este conținut în întregime în „lungul efort de formare interioară" despre care vorbește Kant.

26. „Rațiunea nu va admite însă niciodată că existența unui om care trăiește doar pentru a se desfăta (oricît de activ ar fi în vederea acestui scop) are o valoare în sine, nici atunci cînd el ar ajuta din toate puterile pe alții, care urmăresc tot desfătarea, să-și atingă ținta, împărtășind prin simpatie toate sentimentele de mulțumire" (p. 46 ; 101). Și Kant denunță în notă „pretinsa datorie față de orice acțiune care urmărește doar obținerea desfătării, indiferent dacă aceasta este spiritualizată (sau înfrumusețată) oricît de mult".

27. Se poate vedea un alt indiciu în faptul că Im. Kant devine apărătorul învățării *școlare* a artei și a supunerii necesare la *reguli :* ceea ce este în perfectă conformitate cu logica discursului său subteran de apărător al valorilor academice ale *Kultur*-ii, dar în contradicție cu refuzul față de oricare geneză empirică a gustului, care ar trebui să-l facă să adere la teoria geniului fără constrîngere (pe care tocmai o combate, p. 136 ; 205).

28. *Invariantele condiției* profesorale și mai ales ale *opoziției* corpului profesoral în clasa dominantă (fracțiune dominată) și în cîmpul claselor în ansamblul său sînt destul de importante, în ciuda diferențelor legate de moment și de societate, pentru a da naștere afinităților de etos care formează principiul iluziei de universalitate.

29. Caracteristic unei gîndiri cu ambiție de sistematicitate este să aplice tuturor ofiectelor schemele cu aplicare universală care o definesc. Ceea ce poate conduce la efecte amuzante, tipice pentru ceea ce Schopenhauer numește „comicul pedant", atunci cînd aceste scheme (aceleași care operează în *Critica facultății de judecare,* iar în acest caz apărînd ca fiind necesare) funcționează în mod prea evident în gol „La cîți dintre prietenii mei sau dintre cunoștințele mele nu le-am supraviețuit, care se lăudau, trăind o viață ordonată, adoptată o dată pentru totdeauna, cu o sănătate perfectă ; în vreme ce germenul morții (boala), gata să se dezvolte, era în ei fără ca ei să fie conștienți și în vreme ce cel care se *simțea* sănătos nu *știa* că era bolnav ; căci nu poate fi numită altfel *cauza* unei morți naturale. Dar nu s-ar putea

simți *cauzalitatea,* intelectul fiind necesar pentru aceasta, a cărui judecată poate fi eronată ; în vreme ce *sentimentul* este infailibil, dar nu i se spune astfel decît dacă te simți bolnav ; or, dacă nu te *simți* ca atare, etc..." (Im. Kant, *Le Conflit des facultés, op. cit.,* p. 117, subliniat de autor).

30. J. Derrida, „Le parergon I", *Diagraphe,* 3, 1974, p. 21—57 ; „Le sens de la coupure pure (Le parergon II)", *Diagraphe,* 1974, 4. p. 5—31 ; „Economimesis", în *Mimesis des articulations,* Flammarion, 1975, p. 57—93 (reluat în *La Vérité en peinture,* Paris, Flammarion, 1978).

31. J. Derrida, „Le Parergon", *loc. cit.,* p. 30 *(La Vérité en peinture,* p. 51).

32. Denegarea filosofică nu este aici decît o formă particulară a denegării artistice care, cum bine se vede în cazul muzicii, este însoțită de o neutralizare sau o denegare a politicului și a socialului : „Dacă Faust trebuie să reprezinte sufletul german, scrie Thomas Mann, atunci trebuie să fie muzician, căci relația germanului cu lumea este abstractă și mistică, adică muzicală" (Th.Mann, „Deutschland und die Deutschen" ,*Die Neue Rundschau, I,* 1945—1946, 8, citat de J. Frank, *The Widening Gyre, Crisis and Modernity in Modern Literature,* Bloomington și Londra, Indiana University Press, 1963, p. 138).

33. Fiecare cîmp de producție savantă își are „regulile" sale proprii de *bună-cuviință* care pot rămîne în stare implicită și să nu fie cunoscute decît de inițiați și pe care cei docți se străduiesc uneori să le codifice (ca Boileau, Rapin, d'Aubignac sau Subligny care prescriau autorilor de tragedii să evite subiectele capabile să contrarieze ideile politice sau morale ale publicului sau să excludă spectacolele sîngeroase, de natură a-i contraria sensibilitatea, să-și supună personajele regulilor etichetei mondene sau să evite termenii cruzi sau grosolani).

34. Cf. G. Scholem, *Der Nihilismus als religioses Phänomen,* Eranos, 1974, și J. Habermas, „Le voile de la Thora", în *Les Nouveaux Cahiers,* nr. 53, 1978, p. 16—22.

35. Ar trebui explicitate proprietățile generale ale acestor poziții *limitrofe,* cum ar fi jocurile duble pe care le autorizează și profiturile duble pe care le asigură, dar și dubla vulnerabilitate, dedublarea sau incertitudinea obiectivă și subiectivă asupra identității personale pe care le-o impun ocupanților lor etc.

36. Astfel, Jacques Derrida denunță caracterul artificial și forțat al aplicării tabloului categoriilor, stabilit în legătură cu judecățile de cunoaștere, la judecata estetică despre care Kant nu încetează să reamintească că nu este o judecată de cunoaștere (J. Derrida, „Le Parergon", *loc. cit.,* p. 47—52, *La Vérité de la peinture,* p. 79—83). Dimpotrivă, Louis,

Guillermit se străduieşte să arate, printr-o confruntare a celor trei *Critici*, că Im. Kant a regîndit întreaga sa teorie a sensibilităţii — propunînd o nouă definiţie transcendentală a sentimentului care rupe legătura dintre sentiment şi facultatea de a dori — pentru a face loc unei specii dezinteresate de plăcere, pe care o descoperă în judecata estetică, plăcerea contemplativă, care nu este legată de dorinţa pentru obiect şi care, indiferentă faţă de existenţa acestuia, este preocupată de reprezentarea lui (L. Guillermit, *Esthétique et Critique*, în H. Wagner ed., *Sinnlichkeit und Verstand in der deutschen und französischen Philosophie von Descartes bis Hegel*, Bonn, Bouvier Verlag Herbert Grundmann, 1976, p. 122—150).

37. Tratînd *Critica facultăţii de judecare* ca pe un obiect frumos, Derrida contrazice fără îndoială intenţia cea mai profundă a lui Kant care, folosindu-se de opoziţia dintre frivol şi serios — după cum o dovedeşte un stil în mod ostentativ inestetic —, înţelege să plaseze filosofia şi pe filosof deasupra artei şi a artistului. Procedînd însă astfel, el îi mai acordă statutul de obiect *necondiţionat*, eliberat de determinantele sociale, pe care orice lectură pură şi pur internă îl acordă operei ; şi pe care şi-l acordă totodată ei înseşi.

38. M. Proust, „En mémoire des églises assassinées", în *Pastiches et mélanges*, Paris, Gallimard, 1970, p. 170 (s.n., P.B.). Proust reia, în „Journées de lecture", analiza diferitelor perversiuni ale lecturii, perversiunea erudită, care confundă căutarea adevărului cu descoperirea unui document, solicitînd o dificultate materială, perversiunea literată care te face să „citeşti pentru a citi", pentru a „reţine" ceea ce ai citit (M. Proust, *op. cit.*, p. 234—240).

39. M. Proust, *op. cit.*, p. 244.

CUPRINS

Redactor : GHEORGHE BALA
Tehnoredactor : VIRGIL STRUGARIU

Bun de tipar : iulie 1986
Apărut : 1986. Coli de tipar : 10,50.



Tiparul executat sub comanda nr. 33
la I. P. „Filaret“ str. Fabrica de chibrituri
nr. 9—11, Bucureşti
Republica Socialistă România

Biblioteca de artă

428

Biografii. Memorii. Eseuri

economia bunurilor simbolice

Pierre Bourdieu, profesor la Collège de France și director la Centrul de sociologie europeană, ocupă prin numărul impresionant de lucrări elaborate, prin rigoarea științifică și pespectiva nouă, originală adoptată în abordarea problematicii artistice un loc distinct în sociologia culturală franceză contemporană și în cea mondială. Volumele sale – dintre care amintim **Meseria de sociolog, Pasiunea pentru artă, muzeele de artă europene și publicul lor, Moștenitorii, studenții și cultura, Homo academicus** – reprezintă titluri de referință în bibliografia de specialitate și au fost traduse în mai multe limbi de largă circulație. Volumul de față reunește cele mai cunoscute studii de sociologia artei publicate de autor pînă în anul 1985.